

Frauke Gewecke

Kubanische Literatur der Diaspora (1960-2000)

Kubanische Literatur, verfasst und publiziert außerhalb Kubas: Literatur des Exils oder Literatur der Diaspora? Der seit Mitte der 90er Jahre in Spanien ansässige kubanische Literaturkritiker Iván de la Nuez spricht mit Blick auf die seit 1990 in Europa lebenden kubanischen Autoren von einer "Diaspora der kubanischen Kultur", trage der Terminus "Diaspora" doch der Tatsache Rechnung, dass viele ausreisten, ohne für sich den Status eines "Exilanten", der eine Rückkehr unmöglich machen würde, zu reklamieren: "Sie ziehen in die Welt, mag ihre Verbannung nun endgültig sein oder nicht" (Iván de la Nuez 1998: 30). Zudem sei festzustellen, dass sich das Zentrum kubanischer Lebenswirklichkeit außerhalb Kubas heute nicht mehr auf Miami reduzieren lasse, denn "die Punkte auf der Weltkarte", auf die sich die kubanische Diaspora verteilt, "haben sich fast bis ins Unendliche vervielfacht" (29). Doch Iván de la Nuez fügt hinzu: "Man muss aber berücksichtigen, dass dieser Terminus in ideologischer Hinsicht genaugenommen beschönigend für ein anderes Wort steht, das dem kubanischen Staat aufs äußerste missfällt: *Exil*" (30).

Der hier anklingende Konflikt zwischen der faktischen Positionierung ("Diaspora") und der subjektiven Befindlichkeit ("Verbannung"/"Exil") gewinnt eine zusätzliche Dimension bei einem Autor wie dem Lyriker und Literaturkritiker Gustavo Pérez Firmat, der bereits Anfang der 60er Jahre als Kind in Begleitung seiner Eltern von Kuba in die USA emigrierte, in Miami aufwuchs und 1977 die US-amerikanische Staatsbürgerschaft annahm. In seiner 1995 zunächst in englischer Sprache unter dem Titel *Next Year in Cuba. A Cubano's Coming of Age in America* publizierten, sodann von ihm selbst – nicht ohne Schwierigkeiten, wie er gesteht – ins Spanische übertragenen Autobiographie (Pérez Firmat*¹ 1995/1997) identifiziert er sich nicht

¹ Die mit * markierten Autorennamen verweisen auf die entsprechend ihrem Publikationsdatum aufgelistete Primärliteratur im Anhang. Wurde nicht die erste, sondern eine spätere Ausgabe konsultiert, werden bei Zitaten im Text beide Daten angegeben; im Anhang erscheint dann der entsprechende Hinweis in eckigen Klammern unter dem Datum der Erstausgabe. Textauszüge wurden grundsätzlich von der Verf. übersetzt; liegt von einem

mehr als Kubaner, sondern als *Cubano Americano*, "Geboren in Kuba, *Made in the U.S.A.*" (iii), denn, so führt er aus: "Für uns Immigranten und Exilanten kommt fast immer ein Moment, in dem wir beginnen, uns nicht über den Ort, an dem wir geboren sind, sondern über den Ort, an dem wir leben, zu definieren" (x). Doch auch Pérez Firmat, der nach eigenem Zeugnis den Übergang vom "Exil" zur "Ethnizität" und damit vom Exilanten zum Angehörigen einer (in den USA lebenden) ethnischen Minderheit vollzogen hat (Iván de la Nuez 1998: 63), mag auf das Epitheton des "Exilanten" nicht verzichten, und so beansprucht er für sich – womit er in seinen Identitätsbehauptungen andernorts mancherlei Widersprüche offenbart – nicht den "Status", wohl aber die "Seinsweise" des Exilanten (178) als "Lebensform" (177), "Wesensmerkmal" (25) und "Identitätszeichen" (178).

Der von Iván de la Nuez angeführte kulturgeographische Aspekt der "Zerstreuung" oder *transterritorialidad* kubanischer Autoren und kubanischer Literatur ebenso wie der von Gustavo Pérez Firmat illustrierte sozialpsychologische Aspekt der Sozialisation und Identitätsbildung machen deutlich, dass für die außerhalb Kubas von Autoren kubanischer Herkunft verfasste und publizierte Literatur heute – und wie zu zeigen sein wird, bereits in den 60er Jahren – nicht in jedem Fall von "Exilliteratur" gesprochen werden kann. Die zweifellos bei der Mehrheit der Autoren anzutreffende "Bestandspflege" der *cubanidad* geschieht hier aus einer "diasporischen" oder einer "ethnischen" Perspektive; um diese von der "Exilperspektive" abzugrenzen und zu klären, wann Literatur der kubanischen Diaspora als "Exilliteratur" zu verstehen ist, bedarf es zunächst einer Bestimmung der Kategorien "Exil" und "Exilliteratur", die auch eine erste thematische Annäherung an die hier zur Diskussion stehende literarische Praxis erlaubt.

"Exil" als historisches Faktum wird verstanden als Emigration, "direkt oder indirekt hervorgerufen durch Divergenzen zwischen der Person, die das Exil erleidet – Exilant oder Exilanten – und der Institution, die es verursacht – eine Regierung, eine bestimmte Politik, eine führende Minderheit usw." (Abellán 1987: 45) und damit als "radikaler und extremer Ausdruck einer politischen und gesellschaftlichen Marginalisierung" (46).² Als soziokultu-

behandelten Werk eine deutsche Übersetzung vor, wurde der entsprechende Titel im Text in Klammern und in Kursivdruck angegeben.

² Die in der Forschung zumeist vollzogene Trennung von freiwillig erfolgender "Emigration" und unfreiwillig erfolgtem "Exil" sowie die gemeinhin übliche Differenzierung von politischer und wirtschaftlicher Motivation erscheinen nicht opportun, da die Grenzen zwischen freiwilliger und erzwungener, aus wirtschaftlichen und politischen Erwägungen stattfindender Migration nicht in jedem Fall klar auszumachen sind. Entspre-

relles Faktum gilt für das "Exil" neben der physisch-geographischen Trennung vom Herkunftsland die Trennung auch von der angestammten Gemeinschaft und vertrauten Lebensformen sowie die Aufgabe, sich in dem neuen, möglicherweise als fremd erfahrenen soziokulturellen Umfeld des Aufnahmelandes zurechtzufinden und eventuell neu zu orientieren. Für den im Exil Lebenden gilt mit Blick auf das Herkunftsland, dass er die "Haltung eines Dissidenten" (Abellán 1987: 48) eingenommen hat, und mit Blick auf das Aufnahmeland, dass er "an einem Ort lebt und die Wirklichkeit eines anderen Ortes erinnert oder projiziert" (Seidel 1986: ix).

"Exilliteratur" ist – und dies gilt als das entscheidende Kriterium – Literatur, die aus der Exilsituation heraus entstanden und primär durch diese motiviert ist: eine Literatur, die häufig stark autobiographische Züge aufweist, mag sie doch dazu dienen, vor dem Hintergrund der je individuellen Geschichte, möglicherweise transzendiert auf die Ebene kollektiver oder allgemein menschlicher Erfahrung, Wirklichkeits- und Konfliktbewältigung zu leisten. Aus dieser Begriffsbestimmung sowie der skizzierten "Phänomenologie des Exils" ergibt sich eine Typologie der "Exilliteratur", die sich auf eine Reihe von Themen und Topoi, mannigfaltig variiert, reduzieren lässt: (1) mit Blick auf das Herkunftsland – und die Vergangenheit – die schmerzvolle Erfahrung des Verlusts eines vertrauten Lebensraums und des Bruchs mit einer Kontinuität, in die der individuelle Lebensentwurf eingebettet war; und (2) mit Blick auf das Aufnahmeland – und die Gegenwart wie die Zukunft – die gleichermaßen schmerzvolle Erfahrung von Heimatlosigkeit und Entwurzelung, möglicherweise auch, bei Erleben eines Kulturkonflikts oder Kulturschocks, der kulturellen Entfremdung und des Identitätsverlusts. Die weitere Ausdifferenzierung der genannten Themenbereiche mag jeweils in zwei Richtungen erfolgen: (1) mit dem Gestus des Protests vorgebrachte Kritik an den Verhältnissen im Herkunftsland, welche das Exil bewirkten, oder mit dem Gestus der Resignation verknüpfte Erinnerung an das verlorene Territorium und die verlorene Zeit, möglicherweise nostalgisch verklärt als verlorenes Paradies; und (2) Isolierung von der fremdkulturellen Umgebung und Rückzug auf eine "Realitätsparzelle" (Mayer 1972: 78), die eigenkulturelle Werte und Verhaltensmuster weitgehend bewahrt, oder Neuorien-

chend dem Selbstverständnis der Exilkubaner gilt zweifellos "Exil" als "Akt der politischen Vertreibung oder der ideologisch motivierten Selbstausbürgerung" (Hermand 1972: 10); die bei manchen *de facto* ausschlaggebenden beruflichen oder wirtschaftlichen Erwägungen sind, da durch die politische und soziale Entwicklung in Kuba nach 1959 bedingt, für die Bestimmung ihres Status als "Exilant" oder "Emigrant" irrelevant.

tierung über eine zumindest partielle Assimilation an die Fremdkultur und Entwicklung einer neuen Identität wie eines neuen Lebensentwurfs – womit nun aber die Identität als “Exilant” aufgegeben und das Terrain der “Exilliteratur” verlassen wird.

1. Die erste Generation des Exils: der Blick zurück im Zorn

Die Geschichte des kubanischen Exils und der kubanischen Exilliteratur reicht weit in das 19. Jahrhundert zurück, als sich im Süden Floridas bereits erste Enklaven, gestützt auf eine florierende Tabakindustrie, herausbildeten und in Mexiko oder in New York und anderen Städten Nordamerikas Intellektuelle wie José María Heredia, Cirilo Villaverde und José Martí sich aus Opposition gegen die Kolonialmacht Spanien politisch und schriftstellerisch betätigten.³ Heredia, Villaverde und Martí begriffen sich als Exilanten, nicht jedoch alle der in den *comunidades* von Tampa und Key West lebenden Kubaner, die sich – sofern sie aufgrund des mit dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts einsetzenden Niedergangs der Tabakindustrie nicht nach Kuba zurückkehrten – zunehmend als Immigranten verstanden und ihre vitalen Interessen und Energien nun nicht mehr auf die zurückgelassene Heimat, sondern auf die US-amerikanische Gesellschaft projizierten, konkret: auf die problematische Eingliederung in die US-amerikanische Arbeitswelt.

Während der Diktaturen von Gerardo Machado und Fulgencio Batista erfolgte erneut ein politisch motivierter Exodus von Intellektuellen in die USA, darunter viele, die – wie Roberto Fernández Retamar, Edmundo Desnoes und Pablo Armando Fernández – sich nach dem Triumph der Revolution 1959 mit dieser identifizieren und nach Kuba zurückkehren sollten. Gleichzeitig ergab sich ein im Wesentlichen wirtschaftlich motivierter Zuzug kubanischer Migranten in die etablierten Enklaven, vornehmlich in Florida, mit der Folge, dass, so der Sozialwissenschaftler Gerald E. Poyo, bereits während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts “Kubaner in den Vereinigten Staaten in einem fortschreitenden Prozess zu Immigranten bzw. An-

³ Als paradigmatisch für die in den USA verfasste und publizierte kubanische Exilliteratur dieser Zeit gilt die patriotische Lyrik José María Heredias, insbesondere sein 1825 verfasster, unter den kubanischen *independentistas* überaus populärer *Himno del desterrado*, in dem der Autor die Exilsituation selbst zum Thema macht und die Erfahrung von Verlust und Entwurzelung durch eine Projizierung der unerfüllten Sehnsüchte auf die nostalgisch verklärte Heimat zu kompensieren sucht (zur kubanischen Exilliteratur des 19. Jahrhunderts allgemein vgl. Ette (1989); Cortina (1993); Luis (1996) [überarbeitet in 1997, Kap. 1]).

gehörigen einer ethnischen Minderheit wurden und demzufolge eine kubanisch-amerikanische Lebenspraxis und Identität entwickelten” (1992: 87).

Eine ganz neue Dimension gewann die kubanische Emigration nach dem Sturz Batistas infolge der zunächst herrschenden politischen Instabilität und den ersten unter Fidel Castro verfügbaren sozioökonomischen Strukturveränderungen, 1961 ideologisch fundiert durch Castros Bekenntnis zum Sozialismus und schließlich zum Kommunismus. In einem ersten Migrationsschub verließen zwischen Januar 1959 und Oktober 1962, als aufgrund der “Rakettenkrise” die direkten Flüge in die USA unterbrochen wurden, annähernd 250.000 Menschen die Insel. Eine zweite Emigrationswelle, die annähernd 300.000 Kubaner erfasste, folgte von Dezember 1965 bis April 1973 über die so genannten *freedom flights*. Manche emigrierten nach Puerto Rico oder nach Mexiko, Mittel- und Südamerika; die überwiegende Mehrheit aber ließ sich in den USA nieder, vorzugsweise in Miami bzw. dem Dade County, wo sich eine prosperierende ethnische Enklave etablierte und “Little Havana”, *downtown* Miami, zur “Hauptstadt” des kubanischen Exils avancierte (zum kubanischen Exil in Miami vgl. den Beitrag von Doris Henning).⁴

Die Autoren der ersten Generation des Exils spiegeln in ihrer gesellschaftlichen Positionierung die sozioökonomische Struktur der ersten Emigrationswelle: Sie waren vor ihrer Ausreise von Beruf vornehmlich Anwälte und Richter, Hochschullehrer und Journalisten. Die persönliche Erfahrung des Exils ist für sie Anlass, zur Feder zu greifen und sich als Literaten zu betätigen, um vorrangig, als Augenzeugen und Chronisten, Zeugnis abzugeben. Die zwischen 1960 und 1975 erschienenen Texte fiktionaler Prosa – etwa 30 Erzählbände und 35 Romane⁵ – nähern sich somit häufig dem *testimonio* an, wobei der je unterschiedliche Grad der Fiktionalisierung die autobiographischen Bezüge in der Regel leicht erkennen lässt. Die erzählte Zeit umfasst zumeist die ersten Jahre, seltener die ersten Monate nach dem Sturz des Batista-Regimes, wobei in den meisten Fällen ein deutlicher Bezug zu den historischen Ereignissen und Personen hergestellt wird. Thematisiert wird in zahlreichen Texten die dramatische, häufig in kleinen Booten unter dem Beschuss der kubanischen Küstenwache unternommene Flucht ins Exil

⁴ Vgl. hierzu insbesondere Portes/Rumbaut (1990, Kap. 1); Pedraza (1992); García (1996, Kap. 1).

⁵ Méndez y Soto (1977, Kap. 7); Menton (1978, Teil 4); Fernández Vázquez (1980). Der folgende Überblick konzentriert sich auf die Romanproduktion, denn die meisten Erzählbände innerhalb der *narrativa antirrevolucionaria*, so urteilt Menton mit Recht, “verdienen unter literarischem Aspekt keine ernsthafte Betrachtung” (1978: 227). Zu Lyrik und Theater vgl. Teil 2 und 3 der vorliegenden Untersuchung.

(Díaz-Versón* 1961; Sánchez Torrentó* 1965; Alonso* 1967; Núñez Pérez* 1966; González* 1971; Gómez-Kemp* 1972) sowie die gefährvolle Teilnahme an "konterrevolutionären" Aktionen in Kuba selbst (Viera Trejo* 1965; Alonso* 1967; Fowler* 1967; Entenza* 1969; Juan* 1971) oder aus dem Exil heraus (Cobo Sausa* 1965; Landa* 1967; Villa* 1968), wobei der gescheiterten Invasion von Playa Girón (April 1961) besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.⁶ Das zentrale Anliegen der Autoren aber ist die Schilderung der aktuellen politischen und gesellschaftlichen Situation in Kuba, der die eigentliche, häufig nur rudimentär entwickelte Handlung untergeordnet ist und die nicht selten in langen Exkursen des Erzählers oder der agierenden Personen entfaltet wird.

Nahezu allen Texten gemeinsam ist ein virulenter Antikommunismus: Kuba wird von der "wilden roten Bestie" geknechtet, die Kubaner sind "Opfer des kommunistischen Satanismus" (Márquez y de la Cerra* 1972: 10). Aus der Perspektive der Protagonisten – sehr häufig Gegner des Batista-Regimes, die aktiv an der Guerilla beteiligt waren⁷ – enthüllt sich der Verlauf, den die Revolution nehmen sollte, als Verrat an der Revolution selbst.

⁶ In diesem Zusammenhang üben zahlreiche Autoren heftige Kritik an dem mangelnden finanziellen Engagement der vermögenden Kreise innerhalb des kubanischen Exils in Miami, ganz besonders aber an den USA, da die von der CIA gegebene Zusage, die exilkubanische Invasionsbrigade durch Luftangriffe auf die insularen Verteidigungslinien zu unterstützen, nicht eingehalten wurde. Das Scheitern der Invasion war für die Exilkubaner in den USA eine einschneidende – und mit Bitterkeit hingenommene – Enttäuschung, war man doch zunächst davon überzeugt, dass Fidel Castro mit Hilfe der USA alsbald gestürzt werden würde und die Rückkehr nach Kuba somit unmittelbar bevorstünde.

⁷ Sympathisanten oder Repräsentanten des Batista-Regimes stehen selten im Mittelpunkt der Handlung. Ein Beispiel ist der erste, 1960 erschienene postrevolutionäre kubanische Exilroman, *Enterrado vivo* von Andrés Rivero Collado, in dem die Position des Protagonisten (und Sprachrohrs des Autors) von einem ehemaligen Offizier der Armee Batistas, der gegen die Guerilla der Sierra Maestra gekämpft hatte, eingenommen wird. Thematisiert wird die unmittelbar nach dem Sturz Batistas einsetzende Verfolgung von Angehörigen der regulären Armee, deren Prototyp – im Kontrast zum *guerrillero* – als "aufrechter Soldat, pflichtbewusster Mensch, Ehrenmann und Christ" (Rivero Collado* 1960: 74) geschildert wird. Eine ähnliche Haltung vertritt auch Salvador Díaz-Versón, der während der Republik zeitweilig den Posten des Polizeichefs von Havanna und Chefs der militärischen Gegenspionage bekleidete, und der in seinem 1961 publizierten Roman *...ya el mundo oscurece...* (*Novela histórica de la revolución de Cuba*) in einer Art Epilog einen Priester, ganz offensichtlich das *alter ego* des Autors, kommentieren lässt: "Das Batista-Regime hatte Defizite und Fehler, aber es respektierte das Privateigentum, die internationalen Verträge, die Freiheit und die Religion. Zwar kam es auf Seiten einiger seiner Repräsentanten zu Exzessen, doch diese waren eine Begleiterscheinung der bewaffneten Auseinandersetzung..." (Díaz-Versón* 1961: 225).

So das mit besonderer Emphase vorgebrachte Fazit der Protagonistin in dem 1974 erschienenen Roman *Raíces al viento* von Anita Arroyo:

Das war das ungeheure Problem von uns allen, die wir die Augen geöffnet hatten und voller Entsetzen die Wahrheit sahen, ohne sie akzeptieren zu wollen, weil sie so absurd war, die unglaubliche, die ungeheuerliche, die ungeschminkte Wahrheit: Die geliebte, die gepriesene, die vergötterte Revolution, die das ganze Volk herbeigesehnt und unterstützt hatte, war Kommunismus, ganz einfach K o m m u n i s m u s , KOMMUNISMUS. Der Betrug war ungeheuerlich, der Verrat unglaublich, wahnwitzig: Wir verloren alle den Verstand! (Arroyo* 1974: 25).

Verantwortlich für die beschworene Pervertierung der Revolution – und damit auch Desillusionierung der Handlungspersonen – sind alle Repräsentanten der Staatsgewalt, sämtlich “Abenteurer von der übelsten Sorte” (Viera Trejo* 1965: 5): unfähige und korrupte Funktionäre, die ihre Position ausschließlich zur persönlichen Bereicherung nutzen, sowie fanatische Politkader und Vertreter der Sicherheitsorgane, denen zwar gelegentlich als “recht-schaffene Kommunisten” ein guter Wille bescheinigt wird (Cobo Sausa* 1965: 223), die aber von den meisten Autoren nur als machtbessenen, skrupellos und grausam geschildert werden. Um nur ein Beispiel zu zitieren:

Sie töteten, um gottgleich ihre Macht auszuüben; sie töteten aus Verachtung und Hass, nicht aus Liebe, jener Liebe, die sie vorgeblich einer zukünftigen Menschheit entgegenbrachten; sie töteten, weil das für sie die einzige Möglichkeit war, ihr eigenes leeres Dasein zu rechtfertigen, das sie so mit Tod und Lügen füllten (Villa* 1968: 87-88).

Die zentrale Zielscheibe beißender Kritik aber ist Fidel Castro: der “große Verräter” und “Satrap der Insel” (Arroyo* 1974: 34, 216), der übelste “Unterdrücker und Tyrann Amerikas” (Landa* 1967: 18), der “mächtige rote Pirat, der die Republik durch einen Überfall in seine Gewalt brachte” (Díaz-Versón* 1961: 128). Er wird geschildert als gemeine und brutale Bestie, unberechenbar und paranoid – möglicherweise, wie ein Autor (Fernández Camus* 1962: 135) zu verstehen gibt, infolge einer Syphiliserkrankung in bereits fortgeschrittenem Stadium –, ein machtbessener und skrupelloser Despot, “ein Mann mit einer putschistischen und faschistoiden Gesinnung” (Landa* 1967: 202). Und obgleich er, wie bisweilen hervorgehoben wird, nur als Instrument des internationalen Kommunismus gelten kann, ist er, gewissermaßen als *master criminal*, für das “Teufelswerk” der *comunicación* Kubas und der Revolution verantwortlich und somit “eine diabolische Ausgeburt der Hölle und der Pestilenz” (Linares* 1965: 293).

Kritik wird im Detail an bestimmten sozioökonomischen Strukturveränderungen der ersten Jahre geübt, insbesondere der auf eine Kollektivierung des Grundbesitzes abzielenden (zweiten) Agrarreform, an Fehlplanungen und Misswirtschaft im Industriesektor und der sich daraus ergebenden Versorgungskrise. Ein besonderes Anliegen der Autoren aber ist die Schilderung der politischen Repression: Verlust der demokratischen Rechte und Verfolgung politisch Andersdenkender, als Farce inszenierte Gerichtsverfahren und Massenexekutionen, Misshandlung und psychische Folter in Gefängnissen, Straf- und Umerziehungslagern. Ein allgemein vorherrschendes Klima der Verunsicherung und des Misstrauens, der Angst vor Bespitzelung und Denunziation bewirkt eine Polarisierung und Spaltung nicht nur der Nation, sondern auch der Familie – bei einer Vielzahl von Autoren das zentrale Handlungsmotiv. So führen der Schwund des gegenseitigen Vertrauens und die Aufkündigung der familiären Solidarität, welche der dem Staat bzw. der Revolution gebührenden Solidarität nachzuordnen ist, zu einer Situation, in der jeder des anderen Feind ist; und es kommt zum Verrat am Bruder (Fowler* 1967), Verrat am Ehepartner (Alonso* 1967; Fowler* 1967) und – als besonders symptomatisch für die Vergiftung der familiären Beziehungen erachtet – zum Verrat an den Eltern (Díaz-Versón* 1961; Alonso* 1967; Márquez y de la Cerra* 1972), begangen von Kindern, die als „von der Revolution angestrebtes Vorbild“ (Márquez y de la Cerra* 1972: 45) einer Gehirnwäsche unterzogen und pervertiert wurden, verführt „durch die arglistige und heimtückische Predigt zur Propagierung von Hass, Diktatur und Niedertracht“ (Díaz-Versón* 1961: 11). Kuba unter Fidel Castro, so das Fazit mancher Romane, ist somit nichts anderes als „ein riesiges, auf allen Seiten von Wasser und Spitzeln umgebenes Gefängnis“ (Márquez y de la Cerra* 1972: 101), „ein finsternes und trostloses Konzentrationslager“ (Díaz-Versón* 1961: 97), „beherrscht von skrupellosen Mördern und geistig beschränkten Analphabeten, die alles zerstört haben, was in 60 Jahren Republik geschaffen wurde“ (Núñez Pérez* 1966: 64). Oder, entsprechend der Zukunftsvision Díaz-Versóns, welche bereits der Titel seines 1961 erschienenen Romans, *...ya el mundo oscurece...* („Die Welt verfinstert sich“), suggeriert:

Eine ewigwährende Nacht scheint immer mehr vom Geist der Menschen Besitz zu ergreifen, während ihre Schatten – Reiter auf dem Monster des Kommunismus – alle ethischen, moralischen und kulturellen Werte der gegenwärtigen christlichen Zivilisation verschlingen. Die Welt hüllt sich in Dunkel. [...] Die Welt verfinstert sich!... (Díaz-Versón* 1961: 7).

Die literarischen Zeugnisse der ersten Generation des postrevolutionären Exils erfüllen vorrangig eine "exorzistische und therapeutische" Funktion (Binder 1993: 233). Als Dokument einer individuellen Erfahrung verraten sie die Enttäuschung und Verbitterung ihrer Autoren, die sich in ihrer Mehrzahl mit den ursprünglichen Zielen der Revolution identifiziert hatten, und als aktualitätsbezogene politische Aussage verraten sie einen didaktischen Impuls, der nun jene, die von der Revolution marginalisiert wurden, in die Position einer politisch-moralischen Gegenrepräsentanz und damit in die Rolle des einzig wahren, das Epitheton des "Konterrevolutionärs" vehement zurückweisenden Revolutionärs befördert. An ihrem Anspruch, zu dokumentieren und aufzuklären, müssen sich die Autoren nun aber messen lassen. Und hier erweisen sich die Texte in ihrer Mehrheit als Streit- und Schmähschriften: eine von Bitterkeit, Empörung, Zorn und nicht selten offenem Hass diktierte, pathetisch oder bisweilen auch lamentierend vorgetragene Abrechnung mit dem Regime Fidel Castros, die jede, eine objektive Reflexion fördernde Distanz zum historischen Geschehen vermissen lässt. Das fiktionale Geschehen ist häufig nur Vorwand für wortreiche Diskussionen und Exkurse, die sich nicht selten in agitatorischer und polemischer oder schlicht diffamatorischer Rhetorik erschöpfen; die Handlungsfiguren sind reduziert auf Träger von Ideologien; das Weltbild der Protagonisten (und des Autors) ist manichäistisch geteilt in das "Reich der Guten" und das "Reich der Bösen". Die geschilderten Ereignisse in ihrem historischen Zusammenhang zu diskutieren wird kaum ernsthaft versucht; und die den meisten Texten zugrundeliegende elitäre, bisweilen auch rassistische Perspektive zu verschleiern, gelingt in der Regel nicht – insbesondere dann nicht, wenn es zu erklären gilt, warum das Volk hinter der Revolution steht, denn das Volk ist für die meisten Autoren eine dumme und verblendete, verführbare und manipulierbare Masse, die sich in einem Anfall kollektiven Wahns in frenetischen Beifallsbekundungen erschöpft, wenn sie sich nicht als "wilde, unablässig nach Blut und Tod lechzende Meute" (Rivero Collado* 1960: 101) von den *barbudos* instrumentalisieren lässt.

Nur wenige Romane sind von dieser Kritik auszunehmen: etwa *Territorio libre* von Luis Ricardo Alonso oder *El cielo será nuestro* von Manuel Cobo Sausa. Alonso gelingt es, über seinen Protagonisten, einen hohen Ministerialbeamten in der Castro-Administration, den Prozess der Desillusionierung in seinen verschiedenen Etappen – "Zuerst der Zweifel. Dann Enttäuschung und Verbitterung. Schließlich die Rebellion" (Alonso* 1967: 35) – überzeugend nachzuvollziehen und insbesondere die revolutionäre

Rhetorik etwa über die im Schulunterricht wie in Presse und Rundfunk ausgegebenen Parolen – “Vitaminpillen für die staatsbürgerliche Moral” (47) – zu entlarven. Cobo Sausa ist seinerseits in der Schilderung der historischen Zusammenhänge um Objektivität bemüht und reflektiert beispielsweise über die Frage, inwieweit die in den historischen Prozess involvierten Parteien überhaupt über einen autonomen Spielraum verfügten, wobei der Erzähler/Kommentator die Einsicht vermittelt:

Das Schicksal der kleinen Völker ist, genaugenommen, bisweilen tragisch. Die Kubaner, die den Kommunismus in Kuba durchgesetzt haben, bedürfen der Rückendeckung durch die Russen, ohne deren offenen Beistand sie sich nicht hätten halten können; und da sie den sowjetischen Imperialismus in Anspruch nehmen, mussten auch jene Kubaner, die für die Befreiung ihres Vaterlandes von der Diktatur kämpfen, die Hilfe eines fremden Landes in Anspruch nehmen, das genauso mächtig oder noch mächtiger ist als die Russen. Doch dadurch mussten beide Gruppen die Entscheidung über ihr Schicksal in fremde Hände legen, die selbstverständlich stets den eigenen Interessen den Vorrang geben (Cobo Sausa* 1965: 196).⁸

Bereits Anfang der 70er Jahre hatte sich die Literatur der ersten Exilgeneration erschöpft. “[...] es gibt nichts mehr zu sagen. Nach einer gewissen Zeit wiederholt sich alles”, so das Verdikt des Literaturkritikers Solomon Lipp (1975: 296). 1972 aber erschienen drei Romane, die in mehrfacher Hinsicht einen Neubeginn markierten: *El sitio de nadie* von Hilda Perera (*1926), *Perromundo* von Carlos Alberto Montaner (*1943) und *Los cruzados de la aurora* von José Sánchez-Boudy (*1928).

Während in den zuvor publizierten Texten mit wenigen Ausnahmen, etwa *Territorio libre* von Luis Ricardo Alonso und *No hay aceras* von Pedro Entenza, ganz in der Linie des traditionellen Realismus die Handlung linear-chronologisch von einem allwissenden Erzähler entfaltet wurde, verwenden Perera, Montaner und Sánchez-Boudy neuere narrative Techniken, die mittlerweile durch die lateinamerikanische *nueva narrativa* der 60er Jahre in der spanischsprachigen Literatur etabliert waren: etwa die Fragmentierung von

⁸ Dass nicht nur die Primärtexte, sondern auch über sie referierende Sekundärtexte, verfasst von Exilkubanern, bisweilen eine ausgesprochen parteiische und nicht selten polemische Perspektive verraten, zeigt das Beispiel von José Sánchez-Boudy, selbst Autor mehrerer Romane und Verfasser einer *Historia de la Literatura cubana (en el exilio)*, der die “harte Linie” des kubanischen Exils in den USA vertritt und in seiner Literaturgeschichte die US-amerikanischen “Liberalen” – dazu gehört nach Sánchez-Boudy selbstverständlich auch John F. Kennedy, der auf infame Weise Kuba an die Russen “verkauft” (1975: 70) – des Marxismus verdächtigt und der Cobo Sausa – eben aufgrund seiner durchaus differenzierten Darstellungsweise – gleichermaßen eine “linke Gesinnung” unterstellt (64).

Handlung, Ort und Zeit durch achronologisches Erzählen und den vielfachen Wechsel der Perspektive über die Verwendung der erlebten Rede und des inneren Monologs.⁹ Und auch der Umgang der Autoren mit den bekannten Themen und Motiven eröffnet eine neue, differenziertere und profundere Sicht der geschilderten Realität. So führt in *El sitio de nadie* von Hilda Perera der Topos der "verratenen Revolution", entwickelt aus der Perspektive der Bourgeoisie, auch zu einer Kritik an denen, welche, gänzlich unbelehrbar, auf ihren vormaligen klassenspezifischen Privilegien beharren und die – hier zum ersten Mal benannten – positiven Aspekte der von Castro verfüigten Maßnahmen nicht erkennen wollen. In *Los cruzados de la aurora* von Sánchez-Boudy vermeidet der Autor direkte Verweise auf konkrete historische Ereignisse – ohne dass er deshalb aber auf die bekannte anticastristische Rhetorik verzichtet –, um über eine Vielzahl von Handlungspersonen aus unterschiedlichen historischen Epochen das Beispiel der kubanischen Revolution in den universalen Kontext des Kampfes um Freiheit und gegen Tyrannei zu stellen, wobei der einst auf Geheiß Calvins in Genf verbrannte spanische Theologe Miguel Servet als Erzähler fungiert, der die Einheit des Werkes garantieren und gleichzeitig die postulierte Parallele zwischen Calvin/Genf und Castro/Havanna illustrieren soll. In dem Roman *Perromundo* von Montaner, der den in der gesamten Exilliteratur präsenten Topos der politischen Gefangenen und der inhumanen Haftbedingungen in Straf- und Umerziehungslagern thematisiert, sind konkrete Verweise auf den historischen Hintergrund der kubanischen Revolution weitgehend ausgespart, so dass sich hier ein zwar die anticastristische Haltung des Autors verratendes, aber von vordergründiger Polemik unbelastetes Psychogramm eines seiner Menschenwürde wie seiner Integrität beraubten Gefangenen entfaltet.

1971 bzw. 1972 waren die Romane von Sánchez-Boudy und Hilda Perera *finalistas* des renommierten spanischen Literaturpreises "Premio Planeta", und Pereras *El sitio de nadie* sowie *Perromundo* von Montaner wurden in den angesehenen spanischen Verlagen Planeta und Ediciones 29 publiziert. Zuvor waren die meisten Texte exilkubanischer Autoren entweder in Miami oder innerhalb der spanischsprachigen Welt in unbedeutenden Verlagen und

⁹ Montaner, der von der Kritik mit höchstem Lob bedacht wird, geht in seinem Bemühen um Innovation noch sehr viel weiter als Perera und Sánchez-Boudy, indem er nicht nur die Grenzen zwischen den Gattungen verwischt – so integriert er in seine Prosa einen Theatertext –, sondern zusätzlich die Schriftzeichen variiert (einschließlich Kursivdruck, Versalien, Fett- und Zwei-Spalten-Druck): ein Verfahren, das zwar unterschiedliche Perspektiven und Bewusstseins Ebenen signalisiert, jedoch gänzlich überflüssig ist und eine nur vordergründige "Modernität" unter Beweis stellt.

kleinen Auflagen, nicht selten durch die Autoren selber finanziert, veröffentlicht worden, so dass ihre Rezeption im wesentlichen auf die kubanische Exilgemeinde beschränkt blieb. Nun aber wurde die außerhalb Kubas verfasste Literatur als integraler Bestandteil der hispano-amerikanischen Literatur auch außerhalb des kubanischen Exils anerkannt; ein Umstand, der durch zwei Faktoren begünstigt wurde: das bereits während der 60er Jahre gewonnene Prestige zweier außerhalb Kubas lebender kubanischer Autoren – Severo Sarduy und Guillermo Cabrera Infante –, die sich nicht in den USA, sondern in Europa niedergelassen hatten, sowie der mittlerweile unter europäischen und lateinamerikanischen Intellektuellen eingetretene Wandel in der Perzeption und Bewertung der kubanischen Revolution, der sich auf den sogenannten “Fall Padilla”¹⁰ gründete, jedoch auf eine kubanische Kulturpolitik zurückzuführen ist, welche bereits Anfang der 60er Jahre innerhalb der insularen Intellektuellenkreise zu ersten Konflikten geführt hatte.

2. Die erste Generation der Diaspora: der Blick aus der Distanz

Der Sturz Batistas wie auch die zunächst eine sozialistische Revolution einleitende Politik Fidel Castros wurde von der überwiegenden Mehrheit der kubanischen Schriftsteller und Künstler mit Enthusiasmus begrüßt und es bildete sich, wie Lisandro Otero 1971 rückblickend für die ersten zwei Jahre

¹⁰ Nur kurz seien die wichtigsten Fakten in Erinnerung gerufen: 1968 war der Gedichtband *Fuera del juego* von Heberto Padilla ebenso wie das Theaterstück *Los siete contra Tebas* von Antón Arrufat von der *Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos* (UNEAC) mit einem ersten Preis ausgezeichnet worden, doch hatte sich das Direktionskomitee der UNEAC, auch wenn es einer Publikation beider Texte zustimmte, von der Entscheidung der Jury distanziert mit dem Argument, “dass die Preise für Werke vergeben worden waren, die auf Elementen basierten, welche in offenem Widerspruch zum Gedankengut der Revolution stehen” (zitiert nach Montes Huidobro 1973: 403). Als Padilla 1971 wegen “konterrevolutionärer” Aktivitäten inhaftiert wurde und nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis öffentlich Selbstkritik übte, erhob sich international Protest gegen eine so “peinliche Farce der Selbstkritik, [die] an die unseligsten Momente des Stalinismus, dessen vorgefertigte Urteile und Hexenjagden, erinnert”, wie es in einem (u.a.) von Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Jean-Paul Sartre, Italo Calvino und Hans Magnus Enzensberger unterzeichneten offenen Brief an Fidel Castro hieß (zitiert nach Vargas Llosa 1983: 166). Die “Selbstkritik” Padillas vor einer Versammlung der UNEAC, in der er seine Frau, die Lyrikerin Belkis Cuza Malé, ebenso wie zahlreiche befreundete Literaten einer gleich ihm defätistischen Haltung gegenüber der Revolution bezichtigte, erschien in voller Länge in *Casa de las Américas* 65-66 (1971). Zu den näheren Umständen der “Affäre” und der damit zusammenhängenden unter lateinamerikanischen Autoren geführten Diskussion um die Rolle des Schriftstellers im gesellschaftlichen Prozess vgl. Menton (1978: 136-149); Franzbach (1984: 165-173); Gewecke (1987).

feststellen konnte, eine "einheitliche Front von Intellektuellen" (1971: 94). Der Staat dankte es ihnen, denn, so der chilenische Schriftsteller Alberto Baeza Flores, der sich am Kampf gegen Batista beteiligt, Kuba jedoch bereits 1960 als *disidente* verlassen hatte:

Nie zuvor waren in der Geschichte Kubas der Schriftsteller und der Künstler so umworben worden, nie zuvor waren ihnen solche materiellen Vorteile geboten worden wie unter dem Regime Castros, der sie brauchte. Nie zuvor war so viel veröffentlicht worden. Nie zuvor war ihnen eine solche Resonanz und Publizität gewährt, nie zuvor ein so hohes Ansehen und Gewicht verliehen worden (1970: 76).

Einige wenige unter den bereits etablierten Autoren verweigerten von Anbeginn die Gefolgschaft: unter ihnen Gastón Baquero (1918-1997) und Lydia Cabrera (1900-1991), die 1959 bzw. 1960 – Baquero nach Madrid, Cabrera nach Miami – emigrierten.¹¹ Lydia Cabrera war seit den 40er Jahren durch linguistische und kulturanthropologische Studien, vor allem aber durch zwei Erzählbände, *Cuentos negros de Cuba* (1940) und *Porqué... Cuentos negros de Cuba* (1948), (neben Nicolás Guillén) als die bedeutendste Vertreterin des *afrocubanismo* hervorgetreten. Die Emigration, zunächst nur als vorübergehend begriffen ("ich verabschiedete mich für kurze Zeit"), war für sie gewiss eine traumatische Erfahrung (Hiriart 1989: 14); und so publizierte sie in den ersten zehn Jahren ihres Exils kein weiteres Werk. Doch der dann veröffentlichte dritte Erzählband, *Ayapá. Cuentos de Jicotea* (Cabrera* 1971), steht ebenso wie das essayistische Werk außerhalb der eigenen Exilerfahrung. Er wahrt die thematische Kontinuität und reproduziert über Fabeln der oralen, in Afrika wurzelnden Tradition die mythisch-magische Weltansicht des Afrokubanners, gepaart mit einer schlicht utilitaristischen Lebensphilosophie, die, Teil einer gesamtkaribischen Tradition, dem in Sklaverei und materiellem Elend lebenden Farbigen nur dann eine Überlebenschance suggeriert, wenn er – wie die Titelfigur, eine Schildkröte – körperliche Unterlegenheit mit Heuchelei und Rücksichtslosigkeit kompensiert.

¹¹ Zu diesem Kreis gehörte auch Lino Novás Calvo (1905-1983), der bereits in den 40er Jahren als Erzähler hervorgetreten war und mit seinem berühmtesten Band, *La luna nona y otros cuentos* (1942), unter dem Einfluss US-amerikanischer Autoren die kubanische Erzähltradition erneuert hatte. 1960 ging er in die USA und publizierte zunächst in Zeitschriften, sodann zusammengefasst in dem Band *Maneras de contar* (Novás Calvo* 1970) Erzählungen, in denen das gesamte thematische Spektrum der ersten Exilgeneration vertreten ist, in denen die Konfrontation von Opfern und Tätern, gezeichnet in der unerbittlichen Perspektive der Vergeltung, aber auch in die Kreise des kubanischen Exils in den USA getragen wird.

Gastón Baquero hatte sich gleichermaßen bereits in den 40er Jahren im Umfeld der Zeitschrift *Orígenes* als Lyriker einen Namen gemacht, hatte sich dann aber ausschließlich dem Journalismus gewidmet. In seinem Madrider Exil kehrte er zur Lyrik zurück und schuf nun erst – insbesondere mit dem Band *Memorial de un testigo* (Baquero* 1966) – das eigentliche Fundament seines Werkes, das ihn zum bedeutendsten kubanischen Lyriker außerhalb Kubas machen sollte. Baquero hielt in Interviews oder Statements nicht zurück mit Kritik an der kubanischen Revolution; und die Erfahrung des Exils bedeutete für ihn gewiss auch einen Bruch in der eigenen lebensweltlichen Kontinuität. So schrieb er 1993 in einem Brief an den in Kuba lebenden Lyriker Eliseo Diego:

Für mich ist die Vergangenheit ganz einfach tot. Ich lebe in einer Welt und in der Nähe von Menschen, die ich nicht wiedersehen werde. Versteht mich richtig: Es ist nicht so, dass ich nicht zu Euch zurückkehren wollte, ich will nicht in die Vergangenheit zurückkehren. Vor langer Zeit habe ich mich dazu bekannt, dass ich die Bindung an einen Stamm und Wurzeln gekappt habe. Ich lebe nicht, ich treibe dahin. Ich sagte: "Ich lebe nicht mehr in Spanien. / Ich lebe jetzt auf einer Insel. / Auf einer Insel, / die Einsamkeit heißt."¹²

Doch Baqueros dichterisches Werk rekurriert nicht auf die konkrete persönliche Erfahrung, sondern reflektiert in einer diese transzendierenden universalen Perspektive die existentielle Angst des vereinzelteten, aus seinen metaphysischen Zusammenhängen herausgerissenen Menschen. Damit stellt sich Baquero in eine spätestens seit der Romantik in Europa etablierte Tradition: der Dichter nicht als "Fremder" und "Exilierter", sondern als "Fremdling", als "existentiell Verbannter" (Vordtriede 1968: 559):

Wie es scheint, bin ich allein,
man könnte sagen, ich bin eine Insel, taubstumm, steril.
Wie es scheint, bin ich allein, der Liebe beraubt, und irre umher [...]
Wie es scheint, bin ich allein inmitten dieser kalten
Falle des Universums,
wo die Schwere der Sterne, die unwägbare Schwere der Ariadne,
so belanglos ist wie die Schwere des Blutes
oder das blinde Fließen des Marks zwischen den Knochen;
wie es scheint, bin ich allein, und ich sehe, wie es Gott einerlei ist,
ob sich das Leben die Hülle eines Menschen oder die Schale
eines Krustentieres borstet,
und ich sehe voller Zorn, dass Pergolesi kürzer lebt als die einfältige Schildkröte
und dieser Lichtstrahl nichts erhellen will
und die Sonne nicht einmal ahnt, dass sie unser zweiter Vater ist.¹³

¹² Abgedruckt in: *Encuentro de la cultura cubana*, 3 (1996/97, S. 10-11; hier S. 10).

¹³ "Silente compañero", aus: *Memorial de un testigo* (Baquero* 1966/1998: 124f.).

Unter den sich mit der Revolution identifizierenden Intellektuellen ergab sich ein erster Konflikt im Zusammenhang mit *Lunes de Revolución*, der seit März 1959 wöchentlich erscheinenden Kulturbeilage der Tageszeitung *Revolución*, Organ der "Bewegung des 26. Juli". Die Beilage war zunächst ein Forum für junge, nach dem Sieg der Revolution in Erscheinung tretende einheimische Literaten ebenso wie für die breit gefächerte politisch-ideologische Diskussion. Da die Redaktion aber für die kubanischen Leser auch hinsichtlich der vor 1959 in Europa wie in Lateinamerika erschienenen Literatur ein Defizit sah und sich zwar dem Sozialismus, jedoch keiner orthodox-dogmatischen Linie verpflichtet fühlte, publizierte *Lunes* Essays von Marx und Engels, Castro und Guevara, aber auch von Trotzki und literarische Texte von Jean-Paul Sartre und Albert Camus ebenso wie von Vladimir V. Majakowski und Isaak Babel, Marcel Proust und Jorge Luis Borges. Auslöser des Konflikts war der von Guillermo Cabrera Infante (*1929), Gründer und Chefredakteur von *Lunes*, organisierte Protest gegen das Verbot des von seinem Bruder Sabá und Orlando Jiménez Leal gedrehten Films *P. M.*, der nach Art des *free cinema* das Nachtleben vorwiegend der farbigen Bevölkerung in Havanna dokumentierte: Zeugnis eines, wie die Zensurbehörde befand, dekadenten, von der Revolution sehr bald überwundenen Aspekts der kubanischen Wirklichkeit, das nur der feindlichen Propaganda dienen würde.¹⁴

Mitte Juni wurde Carlos Franqui, ein enger Ratgeber Fidel Castros und Herausgeber von *Revolución*, zusammen mit Cabrera Infante und den anderen Mitgliedern der *Lunes*-Redaktion im Beisein aller namhaften Intellektuellen Kubas vor eine aus altgedienten Mitgliedern des kommunistischen *Partido Socialista Popular* bestehende Kommission zitiert. Und nach zwei weiteren Sitzungen wurde der Konflikt – offiziell – dadurch beigelegt, dass Fidel Castro, der an allen Sitzungen teilgenommen hatte, mit seinem berühmten – allerdings im Konfliktfall wenig hilfreichen – Diktum "innerhalb der Revolution, alles; gegen die Revolution, nichts" den Rahmen für die künftig geltende Kulturpolitik festlegte. Im November musste *Lunes* ihr Erscheinen einstellen, nach offizieller Verlautbarung aufgrund von Papiermangel. Doch es war offensichtlich, dass bei diesem ersten Konflikt zwischen Intellektuellen und der Regierung sich innerhalb dieser eine dogmatische Linie durchgesetzt hatte und die Intellektuellen fortan stärker in die

¹⁴ Dieser Film war für Cabrera Infante Ausgangspunkt für seinen 1967 publizierten Roman *Tres tristes tigres*, der seinen Ruhm als herausragender Vertreter der lateinamerikanischen *nueva novela* begründen sollte.

“revolutionäre Pflicht” genommen werden würden. Guillermo Cabrera Infante wurde, wie auch andere Mitarbeiter von *Lunes*, dadurch neutralisiert, dass er ins Ausland geschickt wurde: in sein “erstes Exil mit offizieller Genehmigung” (Cabrera Infante* 1992: 48) als Kulturattaché an die kubanische Botschaft in Brüssel – bis er 1965 emigrierte.

Aus der Gruppe von Intellektuellen, die sich im Umfeld von *Lunes* formiert hatte, verließ bis zur Mitte der 60er Jahre eine Reihe von Schriftstellern zunächst nur vorübergehend, schließlich endgültig das Land: neben Cabrera Infante etwa Juan Arcocha (*1927), der erst als Korrespondent nach Moskau, sodann als Kulturattaché an die kubanische Botschaft in Paris geschickt wurde, wo er sich 1965 absetzte;¹⁵ sowie Calvert Casey (1924-1969), der sich aufgrund seines biographischen Hintergrunds und seiner homosexuellen Neigungen zeit seines Lebens marginalisiert sah und 1969 in Rom Selbstmord beging.

Geboren in den USA, jedoch aufgewachsen in Kuba, fühlte sich Calvert Casey dem kubanischen Kulturkreis zugehörig und gab seine US-amerikanische Staatsbürgerschaft auf. Nachdem er während der Batista-Diktatur wieder längere Zeit in den USA gelebt hatte, kehrte er 1958 nach Kuba zurück, um sich sogleich mit den Zielen der Revolution zu identifizieren, ohne sich jedoch jemals völlig integriert zu fühlen. Hierzu das Zeugnis des mit ihm befreundeten spanischen Schriftstellers Vicente Molina Foix: “Der Umstand, dass er sich von einer breiten, auf einen moralischen Wandel abzielenden Bewegung, mit der er sich selbstverständlich auf ideologischer Ebene solidarisierte, ausgeschlossen fühlte, bewirkte, dass er sich noch isolierter fühlte, als er es von Natur aus immer schon war” (1969: 40). So war das zentrale Thema der unter dem Titel *El regreso* 1962 in Havanna veröffentlichten Erzählungen bereits die Entfremdung des in einer repressiven, überdies absurd anmutenden, kafkaesken Welt marginalisierten Individuums: ein Thema, das auch seinen einzigen nach der Emigration publizierten Band, *Notas de un simulador* (Casey* 1969) – er enthält neben vier *cuentos* den im Titel benannten Kurzroman –, beherrscht. In zwei Erzählungen lassen sich über das in der Exilliteratur gängige Motiv des “nicht vollzogenen Abschieds” (Schumm 1990: 10) Bezüge zur konkreten Situation des emigrie-

¹⁵ 1962 veröffentlichte Arcocha in Kuba den Roman *Los muertos andan solos*, in dem er für die Revolution Stellung bezog. Nach der Aufgabe seines Postens an der kubanischen Botschaft in Paris veröffentlichte er (u.a.) den Roman *La bala perdida* (Arcocha* 1973), in dem er seine dort gemachten Erfahrungen vor dem Hintergrund der Ereignisse in Kuba selbst in überaus kritischer Perspektive und mit bissig-sarkastischem Humor verarbeitete.

renden Autors herstellen, doch sind diese Bezüge nur vordergründig relevant, verweist doch die geschilderte Situation als Chiffre der existentiellen Unsicherheit und Bindungslosigkeit auf eine generelle Befindlichkeit des Autors, die diesen schließlich in den Selbstmord trieb.

Der jüngste der Intellektuellen, die bei *Lunes de Revolución* mitarbeiteten, der jedoch früher als alle anderen Kuba verließ, war Severo Sarduy (1937-1993). Ende 1960 ging er mit einem staatlichen Stipendium zum Kunststudium zunächst nach Madrid, dann nach Paris, wo er sich nach Ablauf seines Stipendiums niederließ, ohne sich als "Exilant" zu erklären, denn, so Sarduy in einer undatierten, postum veröffentlichten Notiz: "[...] ich betrachte mich nur als ein 'Gebliebener' [...] Ich blieb einfach, von einem Tag auf den anderen. Vielleicht kehre ich morgen zurück..."¹⁶ Sarduy hielt sich im politisch-ideologischen Streit zwischen Befürwortern und Gegnern der kubanischen Revolution anders als Guillermo Cabrera Infante zurück; mit diesem gemeinsam aber beförderte er den Roman der kubanischen Diaspora an die Spitze der experimentellen Avantgarde der lateinamerikanischen *nueva narrativa*. Sarduy und Cabrera Infante verbindet vielerlei: auf ästhetischer Ebene der radikale Bruch mit den Konventionen des traditionellen Realismus, Sprachneuschöpfung und Sprachmagie, schließlich Absage an eine mimetische Funktion von Literatur, welche nunmehr in selbstreferentieller Funktion als autonomes System die Form selbst zum Inhalt macht; auf thematischer Ebene ein besonderes Interesse an dem Ambiente von Nachtclubs und Bordellen, an Sängern, Transvestiten und Homosexuellen, an Maskierung und Verwandlung von Identität und Geschlecht, an Erotik und Sexualität.

Sarduys erster Roman, *Gestos* ("Bewegungen"; Sarduy* 1963), in Kuba verfasst, jedoch erst nach der Ausreise (vermutlich in einer überarbeiteten Fassung) in Spanien publiziert, ist trotz seines experimentellen Charakters aufgrund seiner Thematik noch Teil der insularen Tradition der *Novela de la Revolución*. Geschildert wird, in einer achronologisch und nur fragmentarisch entwickelten Handlungssequenz, die Atmosphäre der Subversion vor

¹⁶ Abgedruckt in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 563 (1997, S. 8-11; hier S. 10). In Paris lebt auch Eduardo Manet (*1930), der sich wie Severo Sarduy politischer Polemik enthält, der nun aber, anders als Sarduy, nicht mehr in spanischer, sondern in französischer Sprache schreibt. Er veröffentlichte Theater und Prosa, u.a. die Romane *Rhapsodie cubaine* (Manet* 1996) und *D'amour et d'exil* (Manet* 1999), in denen vor einem konkreten kubanischen Erfahrungshorizont die schmerzvolle Erfahrung des Exils – "Der Exilant ist ein Gefangener seiner Nostalgie, seiner ohnmächtigen Wut" (1999: 29) – thematisiert wird.

dem Sturz Batistas, dies über die Aktivitäten einer Mulattin, die tagsüber als Wäscherin und nachts als Nachtclubsängerin arbeitet und die, bis kurz vor Romanende namenlos, jeder psychologischen Charakterisierung entbehrt. Der zweite Roman, *De donde son los cantantes* ("Woher die Sänger sind"; Sarduy* 1967), ist ein breit angelegtes Fresko, in dem beständig ihre Identität wechselnde Figuren eine Wanderung oder Wallfahrt unternehmen, die sie auf den Spuren der spanischen, afrikanischen und chinesischen Wurzeln kubanischer Identität vom spanischen Mittelalter in das vorrevolutionäre Kuba führt: eine *quête* von geradezu epischen, allerdings ironisch gebrochenen Dimensionen.

In seinen nachfolgend publizierten Romanen entfernte sich Severo Sarduy weitgehend vom geographisch-kulturellen Zentrum Kuba. Gleichzeitig verstärkte sich der experimentelle Charakter seiner Fiktionen, die phantastische und geradezu anarchistische Züge annehmen, entsprechend dem in *Cobra* entwickelten ästhetischen Konzept: "eine Ordnung auseinandernehmen und ein Chaos zusammenfügen" (Sarduy* 1972: 20). Mit seinem vorletzten Roman, *Cocuyo* (Sarduy* 1990), kehrte Sarduy in das Kuba seiner Kindheit zurück und lieferte eine überaus amüsante, von dem extrem experimentellen Gestus der früheren Romane weitgehend befreite Initiationsgeschichte in der Tradition des spanischen Schelmenromans.

Severo Sarduy wurde mit den sieben Romanen, die er neben zahlreichen Lyrik-, Theater- und Essaybänden veröffentlichte, von der Kritik nur unzureichend rezipiert.¹⁷ Guillermo Cabrera Infante hingegen gelang es, sich mit nur einem Roman, *Tres tristes tigres*, als herausragender Vertreter der lateinamerikanischen *nueva novela* zu profilieren: ein Umstand, der zweifellos in dem innovativen Charakter des Textes und dem von allen Kritikern konstatierten Lesevergnügen begründet liegt, der möglicherweise aber auch damit zusammenhängt, dass sich Cabrera Infante – von Seiten der meisten lateinamerikanischen Schriftsteller zunächst mit heftigem Widerspruch bedacht, nach dem "Fall Padilla" dann aber mit wachsender Zustimmung – als Wortführer der Gegner Fidel Castros im Exil profilierte. Er lieferte durchaus interessantes Insiderwissen insbesondere aus seiner Zeit als Chefredakteur von *Lunes de Revolución*. Doch zumeist erging er sich in einer aggressiven Po-

¹⁷ So ist Sarduy, um nur ein Beispiel aus dem deutschsprachigen Raum zu nennen, in dem von Volker Roloff und Harald Wentzlaff-Eggebert herausgegebenen zweibändigen Werk *Der hispano-amerikanische Roman* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992), in dem in Einzeldarstellungen 45 Romane von insgesamt 40 Autoren vorgestellt werden, nicht vertreten.

lemik, inspiriert durch einen glühenden Antikommunismus und Hass auf Fidel Castro, der ihn jeden Sinn für historische Relationen verlieren ließ; etwa wenn er "bekannte": "Ich sehe und bekenne mich als ebenso schuldig des Hasses gegen Castro wie ein Jude gegen Hitler: unbeugsam, unerbittlich, endgültig" (Cabrera Infante* 1992: 240). Und diese Polemik reproduziert allzu häufig nur allzu bekannte Stereotype – etwa wenn Fidel Castro zum "Tyranen", zur "Bestie" (273ff.) oder zum "Ungeheuer von Havanna" (232) mutiert –, kommt aber gelegentlich auch in einer Diktion daher, die den in *Tres tristes tigres* entfalteten Wortwitz erkennen lässt – etwa wenn Cabrera Infante seine Kritik am Regime Fidel Castros analog zum Krankheitsbild der *gastroenteritis* über das Krankheitsbild einer *castroenteritis* entwickelt (231).

In Kuba hatte sich Cabrera Infante zunächst noch in den 50er Jahren mit Filmkritiken einen Namen gemacht; und der Film sollte – wie bei Sarduy die Malerei – Cabrera Infantes fiktionale Prosa über die Verwendung einer spezifischen Schreibweise ebenso wie über intertextuelle Bezüge stark beeinflussen. 1960 veröffentlichte er in Havanna einen Erzählband, *Así en la paz como en la guerra*, von dem er sich später distanzierte: eine Sammlung von *cuentos* unterschiedlicher Länge, unter denen insbesondere die kurzen, *viñetas* genannten Momentaufnahmen ein eindrucksvolles Bild von der unter Batista herrschenden Repression und Gewalt vermitteln. 1964 wurde sein Romanmanuskript *Vista del amanecer en el trópico* mit dem prestigeträchtigen spanischen Literaturpreis "Premio Biblioteca Breve" des Verlags Seix Barral ausgezeichnet; doch erst drei Jahre später, nach Cabrera Infantes definitiver Ausreise aus Kuba, wurde der Roman, in wesentlichen Zügen neu konzipiert, nunmehr unter dem Titel *Tres tristes tigres* veröffentlicht.

Tres tristes tigres ("Drei traurige Tiger"; Cabrera Infante* 1967) erzählt aus der Perspektive wechselnder Ich-Erzähler, was einer Reihe von Freunden im vorrevolutionären Havanna der Bars und Nachtclubs widerfährt: eine Collage von Handlungsfragmenten, die über die gemeinsame Erfahrung von Freundschaft und erotischer Liebe, aber auch von Falschheit und Verrat, miteinander verknüpft sind. Cabrera Infante bedient sich ähnlicher experimenteller narrativer Techniken wie Severo Sarduy, doch übertrifft er diesen noch in seinem Wortwitz, der, gepaart mit Ironie und Parodie, dem Roman karnevaleske Züge verleiht, was wiederum das Faktum unterstreicht, dass nach Cabrera Infante (wie nach Sarduy) die Gattung des Romans weder an literarische Konventionen, noch an außerliterarische Vorgaben gebunden ist: "ein seinem Wesen nach verbales Universum, dessen Spielregeln oder Lek-

türe einzig und allein auf der Freiheit dieses verbalen Universums gründen, auf seiner absoluten Unabhängigkeit von jeder wie auch immer gearteten Realität, ausgenommen jener, die durch Worte erschaffen wurde" (Ortega 1974: 190).

1997 wurde Guillermo Cabrera Infante mit dem spanischen "Premio Cervantes" geehrt, dem bedeutendsten Literaturpreis, der in der spanischsprachigen Welt einem Autor für sein Gesamtwerk zuteil werden kann. Betrachtet man nun aber die lange Liste der von ihm veröffentlichten Titel, so ist festzuhalten, dass sein (im engeren Sinne) literarisches Œuvre überaus schmal ist und zudem keinesfalls die thematische Variationsbreite der Romane eines Severo Sarduy aufzuweisen hat: "eine wahnwitzige Wiederholung einiger weniger Themen oder Realitäten" (West 1996: 147), wie sie sich nach *Tres tristes tigres* in der fiktionalen Autobiographie *La Habana para un Infante difunto* (Cabrera Infante* 1979) offenbart. Unter den essayistischen Werken wurde von der Kritik insbesondere der aus kurzen Fragmenten und Vignetten komponierte Band *Vista del amanecer en el trópico* ("Ansicht der Tropen im Morgengrauen"; Cabrera Infante* 1974) hervorgehoben: eine durch die Einbeziehung fiktionaler Elemente in ihrer Suggestivkraft überzeugende Betrachtung der Geschichte Kubas, interpretiert als eine Spirale von Gewalt und Gegengewalt. Allerdings mochte Cabrera Infante auch hier nicht auf die ihm zur Obsession gewordene anticastristische – dem Werk abträgliche – Polemik verzichten, indem er von der Revolution und der Zeit danach nur ein Horrorszenario entwirft und Fidel Castro schlicht als "den größten Mörder, den Kuba je hervorgebracht hat" (231) betitelt.¹⁸ Und ganz in der Linie dieser Obsession veröffentlichte Cabrera Infante schließlich 1992 in einer ersten, später erweiterten Fassung unter dem Titel *Mea Cuba* seine gesammelten, seit 1968 – das Jahr, in dem er sich als *disidente*

¹⁸ Umfangreiche Passagen dieses Bandes, die von der Zeit vor 1959 handeln, waren ursprünglich in den Roman *Tres tristes tigres*, so wie er unter dem Titel *Vista del amanecer en el trópico* der Jury des "Premio Biblioteca Breve" vorgelegen hatte, integriert. Die damit ganz im Sinne der Revolution erfolgte Situierung des fiktionalen Geschehens in einen – wiederum ganz im Sinne der Revolution interpretierten – real-historischen Zusammenhang eliminierte Cabrera Infante bei der Überarbeitung des Manuskripts aus Gründen der Ästhetik, aber auch, wie er in von ihm selbst verfassten biographischen Notizen sagt, aus Gründen der politischen "Selbsteinkkehr": "[C. I. erkennt], dass das Buch ein Betrug ist, dass zu dem Zeitpunkt, als er es verfasste, sein politischer Opportunismus, eine Form von pikaresker Blindheit, stärker war als seine literarische Vision – und er betreibt einen antirealistischen Revisionismus, indem er die wahren Helden des Proletariats vom marxistischen Manichäismus erlöst [...]" (abgedruckt in Pereda 1979: 233-256; hier S. 249).

offenbarte – in Zeitungen und Zeitschriften in Europa wie in Lateinamerika publizierten Artikel und Essays, die er selbst “obsessiv” (Cabrera Infante* 1992: 19) nannte und zu seinem politischen Vermächtnis erklärte (17).¹⁹

In seinen Artikeln, Essays und Interviews wendet Guillermo Cabrera Infante wie die erste Generation des Exils den Blick zurück “im Zorn”. In seinen Romanen ist der Blick zurück, auf das Havanna der 50er Jahre gerichtet, von Nostalgie geprägt, doch ist das Bedauern um eine Welt, die verloren ist, nicht an die Exilperspektive – und das hieße in diesem Fall: an eine politisch motivierte Kritik – gebunden. Einer solchen Kritik enthält sich Cabrera Infante – wie Severo Sarduy – in seinem rein fiktionalen Werk; doch vergleicht man gerade die Perspektive der beiden Autoren, so ergibt sich ein gravierender Unterschied. Beide suchen der Essenz der *cubanidad* nahe zu kommen. Für Cabrera Infante gilt, wie der Literaturkritiker Alan West zutreffend feststellte: “In dem Maße, wie er sich von der Insel entfernte, verengten sich seine Perspektive und seine fiktionale Welt” (1996: 147). Für das Gesamtwerk Sarduys aber gilt jene Perspektiverweiterung, die der “Blick von außen” auf die eigene Kultur dem im Exil – oder in der Diaspora – Lebenden auch als Bereicherung und Chance offenbart, oder, wie Severo Sarduy selbst in einem Interview erklärte:

Indem ich mich von Kuba entfernte, begriff ich, was Kuba war, oder zumindest stellte ich mir in aller Deutlichkeit die Frage: *Was ist Kuba?* Während ich dort war, konnte ich sie mir nicht so richtig stellen, und ich glaube, dass niemand in Kuba selbst diese Frage völlig sachgemäß beantworten könnte, denn wenn man sich innerhalb des eigenen Umfeldes befindet, ist das Umfeld für sich genommen nicht definierbar (Rodríguez Monegal 1977: 272).

3. Die Kinder des Exils: die ethnische Perspektive

Im Gefolge der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und der Aktivitäten der in den USA lebenden *Hispanics*, der gegen ihre Diskriminierung und

¹⁹ Die Bände rein fiktionaler Prosa, die Cabrera Infante nach seinen beiden Romanen, *Tres tristes tigres* und *La Habana para un Infante difunto*, veröffentlichte, unterliegen in gewisser Weise dem Prinzip des *recycling*: Die beiden Erzählsammlungen *Delito por bailar el chachachá* (1995) und *Todo está hecho con espejos* (1999) enthalten vorwiegend Texte, die bereits zuvor erschienen waren; und der 1996 als “Roman” publizierte Titel *Ella cantaba boleros* enthält einen Auszug aus *Tres tristes tigres*. Als produktiver und origineller erweist sich Cabrera Infante über seine zahlreichen Sammelbände mit Essays, Chroniken und Vignetten (oder auch “Stilübungen”) zum Film – zuletzt *Cine o sardina* (1997) –, zur Musik, zur Ästhetik sowie zur Kulturgeschichte der Zigarre in Kuba, verfasst in englischer Sprache (*Holy Smoke* 1985).

Marginalisierung kämpfenden *Chicanos* oder *Mexican Americans* ebenso wie der um die Unabhängigkeit ihres *de facto* von den USA annektierten Landes kämpfenden Puertoricaner, vollzog sich während der 70er Jahre in Kreisen des kubanischen Exils ein Wandel, der sowohl in der politisch-ideologischen Auseinandersetzung als auch in der literarischen Praxis seinen Niederschlag fand. Zwar blieben die politisch konservativen Kreise, zentriert auf Miami, gegenüber Fidel Castro auch weiterhin unversöhnlich, Kuba und zumindest die Möglichkeit einer Rückkehr fest im Blick; doch äußerte sich das Exil, mittlerweile auf dem gesamten Territorium der USA präsent, in seiner politisch-ideologischen Ausrichtung nicht mehr als homogene Gruppe, richtete sich der Blick vieler nunmehr auf die Lebenswirklichkeit in den USA, dies in der Perspektive nicht mehr des Exilanten, sondern der des Immigranten. Die Protagonisten der hieraus entstehenden neuen literarischen Praxis sind die "Kinder des Exils", die bereits in den USA geboren wurden oder – in ihrer Mehrheit – als Kinder oder Heranwachsende in Begleitung der Eltern in die USA emigrierten, dort die entscheidende Phase ihrer Sozialisation erlebten und, von der Möglichkeit einer Rückkehr nicht mehr überzeugt oder diese auch nicht mehr in Erwägung ziehend, antraten, sich in dem neuen soziokulturellen Umfeld – gewiss nicht ohne Konflikte – einen die Vergangenheit mit der Gegenwart versöhnenden Platz zu erobern.²⁰

Die wichtigste der Anfang der 70er Jahre entstandenen, diese Generation in ihren Grundannahmen und Perspektiven verkörpernden Gruppen formierte sich in New York um die Zeitschrift *Areíto* (1975-1984) und Lourdes Casal (1938-1981), Lyrikerin, Erzählerin und herausragende politische Aktivistin im Kontext einer Neuorientierung des Exils gegenüber der kubanischen Revolution. Ziel der Zeitschrift war zunächst eine "Neubewertung [...] der Kubanischen Revolution und dessen, was [für die jungen Kubaner in den Vereinigten Staaten] hinsichtlich der Werte, der Traditionen und der Geschichte als 'kubanisch' galt". Konkret bedeutete dies mit Blick auf die in den USA lebenden Kubaner ebenso wie mit Blick auf die gesamte US-amerikanische Öffentlichkeit die Propagierung eines den objektiven Gegebenheiten entsprechenden und der verzerrenden Perspektive des konservati-

²⁰ Der kubanische Soziologe Rubén Rumbaut – ihm folgt Gustavo Pérez Firmat (1999a) – spricht im Zusammenhang mit denen, die noch in Kuba geboren wurden, von einer *one-and-a-half* oder "*1.5*" generation als einer "distinktiven Kohorte insofern als sie in vielerlei Hinsicht am Rande der alten wie der neuen Welt stehen und keiner der beiden Welten voll und ganz angehören" und bezeichnet als *second generation* diejenigen, die bereits in den USA geboren wurden und "somit voll und ganz ein Teil der 'neuen' Welt geworden sind" (zitiert nach Pérez Firmat 1999a: 4).

ven Exils widersprechenden Bildes von der kubanischen Revolution, die Sympathie oder sogar eine Identifizierung mit derselben nicht ausschloss und auf eine Annäherung der beiden Pole ebenso wie auf eine Normalisierung der Beziehungen zwischen den USA und Kuba abzielte.²¹ Als zweiten Schritt verfolgte man eine Klärung und Neubewertung der eigenen Situation als Angehörige einer ethnischen Minderheit im Kontext der US-amerikanischen *mainstream*-Gesellschaft ebenso wie im Verhältnis zu den anderen in den USA lebenden *Hispanics*, von denen sich die kubanische Exilgemeinde bis dahin stets distanziert hatte.²² Aus dieser Positionierung resultierte nun die neue, sich insbesondere für die literarische Praxis als innovativ erweisende Perspektivierung: Statt sich im Bemühen um die Bestimmung der *cubanidad* mit nostalgisch verklärtem Blick zurück in einem objektiv nicht mehr gegebenen Kuba einzurichten, sollte es das Ziel sein, „unsere nationale Identität in ihrem aktuellen Kontext in den Vereinigten Staaten wiederzugewinnen und entsprechend auszurichten“.²³

Die Zeitschrift *Areíto* war ein wichtiges Forum für die jüngere Generation der in den USA lebenden Kubaner ebenso wie für Autoren aus Kuba selbst und bewirkte zum ersten Mal eine Annäherung zwischen insularer und

²¹ Eine erste Annäherung ergab sich über die Kuba-Reisen, die durch die Initiative von Lourdes Casal und durch den *Círculo de Cultura Cubana* in New York organisiert wurden; dazu gehörte die „Brigada Antonio Maceo“, die vor allem denen, welche als Kinder kurz nach der Revolution mit ihren Eltern in die USA emigriert waren, die Möglichkeit geben sollte, das Kuba nach der Revolution aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Berichte dieser „Kinder des Exils“, die dem *Grupo Areíto* nahestanden, über die Probleme, mit denen sie sich als Heranwachsende in der fremdkulturellen Umgebung der US-amerikanischen Gesellschaft konfrontiert sahen, erschienen in dem Band *Contra viento y marea*, der 1978 in Havanna von der Casa de las Américas mit dem *Premio Extraordinario* „La Juventud en Nuestra América“ ausgezeichnet und publiziert wurde.

²² Die Distanzierung auf beiden Seiten basierte im wesentlichen auf zwei Faktoren: Zum einen vertraten die öffentlich in Erscheinung tretenden kubanischen Exilgruppen extrem konservative politische Positionen, die von den anderen *Hispanics* nicht geteilt wurden; zum andern rekrutierten sie sich – anders als etwa die Mehrheit der Chicanos und der *Nuyoricans*, der in New York lebenden Puertoricaner – zumindest bis 1980 vorwiegend aus den Mittelschichten und waren – nicht zuletzt aufgrund der massiven finanziellen Unterstützung, die den Kubanern als „politischen Flüchtlingen“ von Seiten der US-Behörden zuteil wurde – materiell weitaus besser gestellt, viele von ihnen sogar so erfolgreich, dass man mit Blick auf das kubanische Exil in den USA von einer *Cuban success story* gesprochen hat (Pedraza 1992: 235; vgl. auch den Beitrag von Doris Henning in diesem Band).

²³ Die Aussagen zum Ziel der Gruppe finden sich in dem in *Areíto* 1 (4) (1975) abgedruckten „Editorial: un recuento de nuestro primer año“ (zitiert nach Luis 1997: 304f.; Hervorhebung durch F. G.).

extraterritorialer kubanischer Literatur.²⁴ Sie blieb stets Sprachrohr einer Minderheit, doch beflügelte sie eine Entwicklung, die eine neue Literatur entstehen ließ: verfasst von Autoren, welche sich nun nicht mehr als Kubaner, sondern als *Cuban Americans* begriffen, und ausgestattet mit Merkmalen, aufgrund derer sie sich nun nicht mehr in jedem Fall als "Exilliteratur", sondern als *ethnic literature*, als Ausdruck einer ethnischen Minderheit in Konkurrenz zur US-amerikanischen *mainstream*-Literatur identifizieren lässt.

Die thematischen Schwerpunkte der literarischen Praxis der jüngeren Generation, die sich in zunehmendem Maße des Englischen bedient, ergeben sich zunächst aus der besonderen Situation des Kulturkonflikts, der sich für sie anders gestaltete als für die erste Generation des Exils. Die Elterngeneration war, auch wenn sie sich insbesondere durch das Streben nach beruflichem Erfolg bestimmte und sich an diesem förderliche Verhaltensweisen der US-amerikanischen Gesellschaft angepasst hatte, dem Konflikt zumeist ausgewichen, indem sie die als essentiell erachteten Werte und Traditionen bewahrte und insbesondere in der Homogenität wie Stabilität garantierenden ethnischen Enklave von Miami ihr "Kuba in Amerika" zu reproduzieren suchte. Für ihre in den USA heranwachsenden Kinder aber war der Konflikt unausweichlich, da sie sich in zwei Räumen bewegten, die für sie eine unterschiedliche Sozialisation vorsahen und die sie gleichermaßen beanspruchten und unter Druck setzten: im privaten Raum über die Sozialisationsinstanz der Familie die Vermittlung der traditionellen kubanischen Werte und Kodizes, im öffentlichen Raum über die Sozialisationsinstanzen Schule und Universität die Forderung oder auch die Verlockung, sich den Vorgaben der US-amerikanischen Gesellschaft als *melting pot* anzupassen und vielleicht sogar für sich den *American Dream* zu verwirklichen. Aus dem Konflikt zwischen den zwei miteinander konkurrierenden kulturellen Zentren mochte sich nun ein Identitätskonflikt ergeben, der bei der jüngeren Generation umso virulenter in Erscheinung trat, als diese bei ihrer Ankunft in den USA als Kinder oder Heranwachsende – im Gegensatz zur Elterngeneration – noch nicht auf einen gesicherten Bestand stabiler Identitätsbausteine vertrauen und über die möglicherweise identitätsstiftende Erinnerung an die Heimat nur auf einen

²⁴ Symptomatisch für diese Annäherung war, dass der Gedichtband von Lourdes Casal mit dem programmatischen Titel *Palabras juntan revolución* (Worte verbinden Revolution) 1981 den "Premio de la Casa de las Américas" für Lyrik erhielt und im selben Jahr von der "Casa de las Américas" (postum) veröffentlicht wurde.

beschränkten, für den Identitätsfindungsprozess möglicherweise wenig relevanten Ausschnitt aus der kubanischen Realität zurückgreifen konnte.

Die Problematik der Identitätsfindung, vom Identitätszweifel und Identitätsverlust über den Versuch eines Identitätsmanagements hin zur neuerlichen Identitätsgewissheit, ist eine thematische Konstante der literarischen Praxis dieser "Kinder des Exils" – ein Topos, der, verknüpft mit dem Motiv der Erinnerung und Spurensuche, nachgerade zur Obsession wird. "Ich schreibe, um zu erfahren, wer ich bin" (Pérez Firmat* 1995/1997: x), so der bereits zitierte, als Sprachrohr für diese Generation geltende Gustavo Pérez Firmat (*1949); und derselbe Pérez Firmat macht in seiner Lyrik wie in seiner Autobiographie auch deutlich, dass sich für die Autoren seiner Generation Selbstdeutung und Selbstvergewisserung ebenso wie Selbstdarstellung und Selbstbehauptung als ein äußerst prekärer Balanceakt erweist,²⁵ in dem die "Seinsweise" des Exilanten als subjektive Befindlichkeit mit der objektiven Positionierung als *Cuban American* beständig in Konflikt gerät.

In der Lyrik ist diese subjektive Befindlichkeit, assoziiert mit dem Exil als vornehmlich existentieller Metapher, vielfach Gegenstand einer mit Schmerz und Verzweiflung oder auch Frustration und Resignation vollzogenen Introspektion: Trennung und Verlust des Zentrums, Erosion und Desintegration des Ich, Erfahrung der Fremdheit und Entfremdung von der Welt, variiert in Einzelgedichten und Gedichtbänden mit den signifikanten Titeln *Exile* oder *Exilio*, *Transplantado* ("Verpflanzt"), *Distante* ("Fern"), *Nostalgias arrebatadas del naufragio* ("Dem Untergang entrissene sehnsuchtsvolle Erinnerungen") und *Versos del exilio* ("Verse aus dem Exil"; Uva A. Clavijo [*1944]), *Disgregaciones* ("Spaltungen"; Luis F. González Cruz [*1943]), *Instantes volados* ("Gesprengte Augenblicke"; Xavier Urpí [*1955]), *Tiempo robado* ("Geraubte Zeit"; Omar Torres [*1945]), *Sola... Desnuda... Sin nombre* ("Allein... Nackt... Namenlos"; Maya Islas [*1947]).²⁶ Um der als defizitär empfundenen Gegenwart zu entkommen und den Identitätszweifeln oder der Identitätsverwirrung entgegenzuwirken, unternimmt das lyrische Ich eine Zeitreise in die Vergangenheit, die an jenem Ort lokalisiert wird, der als *Isla-patria* einst vertrautes und sicheres Zentrum war und der nun über die Erinnerung als *Isla-refugio* zurückgewonnen werden soll. So heißt es in dem Gedicht *Isla* ("Insel") von Luis F. González Cruz:

²⁵ Vgl. hierzu einführend und zusammenfassend Gewecke (1996: 215f.).

²⁶ Für die Lyrik konnte im Anhang nur auf die wichtigsten Anthologien verwiesen werden: Hospital* (1988); Lázaro* (1988; 1991); De la Hoz* (1994); Lázaro/Zamora* (1995).

Alle wissen es: Ursprung, Beschaffenheit, Geschichte
 Aufeinanderfolge von Rassen und Menschen
 von Unterdrückten und Unterdrückern.
 Unbeugsame Insel...
 ... MEINE INSEL.²⁷

Die Erinnerung mag über die Wiedergewinnung der Insel als Zufluchtsort dem lyrischen Ich Trost sein und das psychische Überleben sichern im Hier und Jetzt. Dieser Fluchtpunkt aber bleibt statisch, eingefroren wie in einer Zeitkapsel, in der die Realität ausblendenden Distanz verklärt mit dem Gestus der Nostalgie, nach José Luis Abellán "der grundlegende oder wesensmäßige Gemütszustand eines jeden Exilanten" (1987: 55).

Doch nicht alle Autoren kehren in die Vergangenheit zurück, um in ihr das verlorene Paradies wiederzufinden und sich in diesem einzurichten, denn die Erinnerung mag sich als trügerisch erweisen, der Traum vom Paradies eingeholt durch die Wirklichkeit – wie etwa in dem Gedicht *The exile* von Pablo Medina (*1948):

Er kehrte zurück zu zwei Fuß hohem Gras
 ums Haus herum, ein Seil hing
 von der Eiche herab, nirgendwo Hunde.
 Das Jahr hatte weder geendet noch begonnen,
 die Sonne hatte den Regen hinweggeghäht,
 und Würmer verdorrten auf dem Boden.
 Erinnerungen zogen herab von den Bäumen: Zuckerrohrfelder,
 das Räucherhaus und das dort hängende Fleisch,
 eine Brise von Orangen und Bambusrohr, Singen im Morgengrauen.
 "Bleibst du bei mir?"
 Die Stimme kam vom Fluss. Der Jasmin
 blühte im Garten, er versteckte sich,
 schwitzte unter dem Mond,
 wollte sagen Ja, Ja und mehr.
 Überall im Hof lagen Steine, die nach Zeit rochen.
 Er nahm einige auf, warf sie in den Brunnen
 und horchte auf das Wasser, das sie verschlang.
 Es machte ihn kleiner. Er ging durch das Tor hinaus
 und schloss es hinter sich, wischte sich den Schweiß von der
 Stirn, spürte, wie seine Füße fest auf die Straße aufsetzten
 (Hospital* 1988: 66)

Das zitierte Gedicht signalisiert die Haltung dessen, der wohl suchend den Blick zurückwendet, bereit, der das Paradies verheißenden Stimme zu folgen. Aber diese Stimme bleibt ohne Widerhall und so wendet sich das Sub-

²⁷ Zitiert nach Muñoz (1988: 24).

jekt ab, um – nicht ohne einen Verlust zu erleiden, jedoch von Angst befreit – einen neuen Weg zu beschreiten, der nunmehr jene Gewissheit verspricht, die ihm die Erinnerung verwehrte. Die Vergangenheit als nicht bewohnbarer Ort bringt das Subjekt in die Gegenwart zurück: eine Gegenwart, die Orientierung und Sicherheit verspricht. Die Erinnerung erweist sich als untaugliches Medium oder sogar als Falle, wie in dem Gedicht *Returning* (“Rückkehr”) von Elías Miguel Muñoz (*1954), in dem das Sprecher-Ich aus der Perspektive der Vergangenheit (= Kuba) die Erfüllung seiner Wünsche – in Verkennung der Realität – auf ein Leben im “Norden” projiziert und die Desillusionierung ebenso wie den Selbstbetrug voraussieht:

So konnten wir von den Dingen reden,
die wir verloren hatten,
Dinge, die wir nie besaßen.
So dass wir später,
unter dem nördlichen Himmel,
beginnen konnten, von der
Rückkehr zu träumen

(Hospital* 1988: 140)²⁸

Auf der Bühne etablierte sich zunächst in Miami, wo zahlreiche Theatergruppen ganz im Sinne einer die Integration der Exilgemeinde fördernden Institution ein ausschließlich kubanisches Publikum bedienten, ein extrem anticastristisches Theater; dies sowohl in der Linie des volkstümlichen *teatro bufo*, das burleske Elemente der Tradition mit aktuellen politischen Ereignissen und Polemik verknüpfte,²⁹ als auch in Produktionen, die einen dezidiert künstlerischen Anspruch vertraten, häufig aber auf parodistische Elemente des *teatro bufo* zurückgriffen. Repräsentativ für die hier bezeugte unveröhnliche Haltung gegenüber der kubanischen Revolution sind zwei Autoren, die noch der ersten Generation des Exils angehören und insbesondere ab den 70er Jahren eine rege Aktivität entfalteten: José Sánchez-Boudy etwa mit *La soledad de la Playa Larga* (*Mañana, mariposa*) (Sánchez-Boudy*

²⁸ Ergänzend seien hier für die Lyrik neben den zitierten Autoren einige weitere herausragende Autoren genannt: José Kozar (*1940); Pío E. Serrano (*1941); Magaly Alabau (*1945); Octavio Armand (*1946); Felipe Lázaro (*1948); Alina Galliano (*1950); Lourdes Gil (*1950); Orlando González Esteva (*1952); Carlota Caulfield (*1953); Ricardo Pau-Llosa (*1954).

²⁹ Bezeichnend sind etwa die folgenden Titel: *A Pepe Salsa le llegó la novia en balsa* (Pepe Salsas Freundin kam auf einem Floß); *Cuca la balsera llegó a la sagüesera* (“Cuca, die Flößerin, kam nach ‘Little Havana’”); *En los 90 Fidel sí revienta* (In den 90ern ist’s mit Fidel vorbei); *A Cuba me voy hoy mismo, que se acabó el comunismo* (Noch heute geh ich nach Kuba, denn mit dem Kommunismus ist es aus).

1975) und Matías Montes Huidobro (*1931) mit *Ojos para no ver* (Montes Huidobro* 1979). Bei Sánchez-Boudy wird die von ihm thematisierte Invasion von Exilkubanern in Playa Girón ohne jede Verfremdung dargestellt, ist die angestrebte Identifizierung des Publikums mit den Handlungsfiguren bereits in den Text eingeschrieben – so werden, wie in einer Regieanweisung präzisiert, die das Stück beschließenden Verse “Heute sind wir Würmer, morgen ein Schmetterling, / nimm dich in acht, Soldat, wenn die Zeiten sich ändern”, die auf das von kubanischer Seite offiziell für das Exil verwandte Epitheton (und auf den Untertitel) verweisen, von den (wenigen) überlebenden Handlungsfiguren und dem Publikum gemeinsam gesungen (Sánchez-Boudy* 1975: 79f.). Montes Huidobro hingegen war daran gelegen, seine Abrechnung mit dem Kommunismus und speziell Fidel Castro, leicht verfremdet, in einen universalen Zusammenhang zu stellen; doch ist auch hier der kubanische Kontext für den Zuschauer klar erkennbar, ist die auf diesen zugeschnittene politische Aussage, die ganz auf der denunziatorischen oder diffamatorischen Linie der Romanproduktion dieser ersten Generation liegt, für denselben Zuschauer nachvollziehbar – etwa dort, wo Montes Huidobro seinen Tyrannen als blutrünstiges Monster auftreten lässt, das stets von dem Wahn besessen ist, selbst Opfer der von ihm geschaffenen, die Menschen verschlingenden Todesmaschinerie zu werden, und jeden potentiellen Konkurrenten skrupellos über die Klinge springen lässt, denn, so sein politisches Credo:

Ist das Verbrechen nicht der sicherste Weg, um das eigene Leben zu schützen? Und wenn ich töte, warum soll ich mir Sorgen machen um den Toten, der mich nicht töten kann? Ist der Tod nicht vor sich selber sicher? Bin ich nicht der, der hier das Messer führt? Bin ich nicht der, der die Schweine kastriert? [...] Ist nicht die Kastration der anderen die Garantie für die Sicherheit meiner eigenen Hoden? (Montes Huidobro* 1979: 22).³⁰

³⁰ Montes Huidobro, der bereits seit Beginn der 50er Jahre in Kuba als Autor von Stücken vornehmlich in der europäischen Tradition des symbolistischen und expressionistischen Theaters hervorgetreten war und 1961 ins Exil ging, ließ sich aufgrund einer ihm angebotenen Hochschuldozentur in Hawaii nieder, blieb aber der “harten Linie” der kubanischen Exilgemeinde von Miami verpflichtet. Er profilierte sich auch als Theaterkritiker, insbesondere mit seiner Monographie zum (insularen) kubanischen Theater *Persona, vida y máscara en el teatro cubano* (1973), die kenntnisreich thematische Traditionslinien aufzeigt, in der Wertung der Autoren allerdings von einer dezidiert polemischen Haltung geleitet ist. Montes Huidobro publizierte neben Lyrik und Erzählungen auch mehrere Romane: u.a. *Desterrados al fuego* (Montes Huidobro* 1975), wo die Exilsituation selbst thematisiert wird, und *Esa fuente de dolor* (Montes Huidobro* 1999), eine Art Bildungsroman, angesiedelt in den 50er Jahren.

Das zentrale Thema der ab Mitte der 70er Jahre vorzugsweise in New York uraufgeführten Theaterstücke ist nun aber wie in der Lyrik derselben Generation die Exilsituation selbst, wobei allerdings in der Regel auch hier auf den Gestus des Protests gegenüber dem Kuba Fidel Castros nicht verzichtet wird. Bei Manuel Martín Jr. (*1934) steht in *Swallows*, 1980 uraufgeführt, im Mittelpunkt der Handlung noch die Erinnerung an die in Kuba von den Protagonisten erlittene Verfolgung, die ihr Exil herbeiführte. In dem 1988 uraufgeführten Stück *Union City Thanksgiving* (sp. *Sanguivin en Union City*; in: Espinosa Domínguez* 1992) desselben Autors sind die handlungsgenerierenden Konflikte hingegen primär durch die Anpassungsschwierigkeiten motiviert, mit denen sich die Exilanten in dem ihnen fremden kulturellen Milieu der angloamerikanischen Gesellschaft konfrontiert sehen.

Die überzeugendste Darstellung der psychischen Befindlichkeit des im Exil in existentieller Not lebenden Individuums lieferte Iván Acosta (*1943) mit seinem 1977 im New Yorker *Centro Cultural Cubano* uraufgeführten Stück *El súper* (Acosta* 1982), das im Gegensatz zum Rest des kubanischen Exiltheaters über die Verfilmung in der Regie von León Ichazo und Orlando Jiménez Leal von einem breiteren Publikum auch der angloamerikanischen Öffentlichkeit rezipiert wurde. Der Protagonist, der anders als in den meisten exilkubanischen Stücken nicht der Mittelschicht bzw. den Intellektuellenkreisen angehört, lebt mit seiner Familie als Hausverwalter in einem New Yorker Mietshaus sozial marginalisiert, da er sich den Anforderungen der neuen Lebenssituation verweigert. Das Stück reflektiert, gänzlich unsentimental und über Mittel der Komik und epischen Verfremdung zudem unterhaltsam, die den Exilanten kennzeichnende retrospektive Haltung, die in einer nostalgisch verklärten Vergangenheit, aus der New Yorker Perspektive nun nicht mehr auf Kuba, sondern auf Miami als Reproduktion und Hort ebendieser Vergangenheit projiziert, den verlorenen Seinsgrund zurückzugewinnen sucht.

Die Erinnerung ist auch zentrales Motiv in dem Stück *If You Dance the Rumba* von Omar Torres, der die besondere Bedeutung und Konfliktivität der *memoria* im Kultur- und Identitätskonflikt der Elterngeneration wie der "Kinder des Exils" herausarbeitet. So bestätigt ein Vertreter der Elterngeneration: "Wir leben rückwärtsgewandt. Immer mit dem Blick zurück, denn wir müssen unsere Erinnerung leben, um leben zu können, um all dies hier durchstehen zu können." Und das Dilemma der jüngeren Generation, die über keine eigenen identitätsstiftenden Erinnerungen mehr verfügt, wird deutlich, wenn ein Vertreter dieser Generation den Alten entgegenhält: "Ihr

habt Wurzeln, wir haben nichts [...] Wir gehören nicht hierher, wir gehören nicht dorthin, wir gehören nirgendwohin. Wir treiben ziellos umher. Wir sind keine Kubaner, wir sind keine Amerikaner, wir sind nichts”.³¹

Der hier zum Ausdruck gebrachten pessimistischen Einstellung, die für den Exilkubaner ein Gelingen des im Kulturkonflikt notwendigen Identitätsmanagements nur über den Rückbezug auf die Vergangenheit und die *cubanidad* suggeriert, stellt Dolores Prida (*1943) in ihren vielfältigen, hinsichtlich der zentralen Perspektive jedoch konstant bleibenden Produktionen ein gänzlich anderes, zudem die *Hispanics* in den USA in ihrer Gesamtheit in den Blick nehmendes Konzept gegenüber. “[...] die meisten meiner Stücke”, so äußerte sie rückblickend auf einem Symposium, “handelten davon, wie es ist, ein *Hispanic* in den Vereinigten Staaten zu sein; sie handelten von Menschen, die versuchen, zwei Kulturen, zwei Sprachen und zwei Denkweisen miteinander zu versöhnen und zu einem spezifischen Ganzen zu formen: Stücke, die darauf abzielen, eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Ort, ein Hier und Jetzt, zu reflektieren” (Prida 1989: 182). Das Hier und Jetzt, die konkrete Situation des um ein Austarieren der zunächst als Gegensätze empfundenen Kulturtraditionen bemühten Individuums, wird von Dolores Prida vielfach in Szene gesetzt, wobei sie – etwa in dem 1977 uraufgeführten Stück *Beautiful Señoritas* (Prida* 1991) – auf die Tradition des US-amerikanischen Musicals ebenso wie auf die Popkultur der *Hispanics* und die *soap opera* rekurriert oder – wie in der 1981 uraufgeführten “Zweisprachigen Fantasie” *Coser y cantar* (Prida* 1991) – in der Ausgestaltung des Handlungsraums, des psychologischen Konflikts und der sprachlichen Mittel ausgesprochen innovative und eigenwillige Lösungen findet. So präsentiert sie in *Coser y cantar* den Kulturkonflikt über die Konfrontation von zwei Frauen, “Ella” und “She”, die, liebevoll-ironisch skizziert, für die miteinander konkurrierenden, kritisch in den Blick genommenen Kulturtraditionen stehen, wobei nun aber die eine jeweils das *alter ego* der anderen verkörpert und das Stück sich somit, wie von der Verfasserin in einer Anmerkung präzisiert, als “ein einziger langer Monolog” (Prida* 1991: 49) enthüllt.

Die bewusste, wenn auch nicht ohne Konflikte ausgehandelte Annahme einer hybriden, in der aktuellen Lebenswelt angesiedelten und die verschiedenen Kulturtraditionen in einem beständigen Balanceakt aufeinander beziehenden Identität ist die zentrale Aussage in Dolores Pridas Theaterstücken

³¹ Das Stück wurde nicht veröffentlicht; zitiert wurde nach Watson-Espener (1984: 39 und 38), die ihrerseits aus einem undatierten Manuskript zitiert. Zur diesbezüglichen Diskussion in Torres’ Roman *Fallen Angels Sing* vgl. Anmerkung 34.

und damit reiht sie sich ein in die Romanproduktion dieser zweiten Generation, die eben diesen Konflikt, wenn auch nicht in jedem Fall mit demselben versöhnlichen, und das heißt: die antagonistischen Pole versöhnenden Ergebnis, zu ihrem zentralen Thema macht.

Bei Roberto G. Fernández (*1951) wird in zwei Romanen, *Raining Backwards* (Fernández* 1988) und *Holy Radishes!* (Fernández* 1995), der Kultur- und Identitätskonflikt über die Konfrontation von erster und zweiter Exilgeneration wie auch über die Konfrontation von bereits seit den 60er Jahren in den USA etablierten Exilkubanern und Neuankömmlingen und damit über eine Vielzahl von Handlungspersonen entfaltet, die sich im Umfeld der Enklave von Miami, zwischen Anpassung und Verweigerung, ihrer psychischen Integrität zu vergewissern suchen. Dabei wird die Erinnerung oder (Re-)Konstruktion einer die Gegenwart mit existentieller Gewissheit ausstattenden Vergangenheit zum zentralen Handlungsmotiv, denn, so konstatiert eine der Handlungsfiguren in *Raining Backwards*: "An dem Tag, an dem wir vergessen, sind wir alle tot" (Fernández* 1988/1997: 34). Doch die Erinnerung erweist sich nicht mehr in jedem Fall als tragfähiges und tröstendes Refugium, sie muss stets aufs neue rekonstruiert oder aber neu erfunden werden.

Beide Romane weisen eine höchst fragmentarisierte, hybride Struktur auf und auf die fundamentale Hybridität der aufgezeigten Konstruktionen von Identität verweist auch die Sprache, über die ein spezifischer, das Standard-Englisch unterlaufender Code entwickelt wird. Der Blick des Autors auf seine fiktionale Welt ist kritisch und bisweilen respektlos, dann wieder liebevoll-spöttisch oder auch lakonisch distanziert,³² und seine Handlungsfiguren, skurril oder bisweilen auch grotesk, verwickelt er in Abenteuer, die aberwitzig anmuten und den Umgang mit der Vergangenheit in vielfach gebrochener Perspektive illustrieren: etwa wenn in *Raining Backwards* Mirta, eine bereits in die Jahre gekommene, in der Vergangenheit lebende Frau

³² Der kritisch-ironische Blick auf die kubanische Exilgemeinde in Süd-Florida ist das beherrschende Element in zwei bereits zuvor publizierten Romanen, die Fernández noch in spanischer Sprache verfasste, allerdings kunstvoll mit Englisch und *spanglish* versetzt: *La vida es un special* (1981) und *La montaña rusa* (1985). Besonders in dem letztgenannten Roman lässt Fernández deutlich eine Distanz zum politisch-ideologischen "Grundmuster" der Exilgemeinde in Miami erkennen – eine Haltung, die er in einem Interview mit Wolfgang Binder bekräftigte: "Ich dachte, es war an der Zeit, hier und da ein bisschen Humor und ein bisschen Satire einzubringen und die Menschen ein wenig Abstand gewinnen zu lassen von dieser Euphorie – dem Antikommunismus, dem Anti-dies und Anti-das, Castro und all diesen Kampagnen" (Binder 1995: 13).

die Zuwendung ihres jüngeren, über keine eigene Erinnerung an Kuba verfügenden Liebhabers mit ihren *memories* bezahlt oder die Großmutter Nelia, gänzlich unangepasst an die neue Umgebung, die Rückreise nach Kuba und damit in die Vergangenheit in einem kleinen Boot antritt, aber mangels einer aktualisierten Seekarte im Polareis verschwindet; wenn in *Holy Radishes!* selbst die Angloamerikanerin Mrs. James B., um der demütigenden Gegenwart ihrer Ehe mit einem ungeliebten und gewalttätigen Mann zu entinnen, sich über den Erwerb alter Fotos eine neue Vergangenheit und eine neue Familie – und sogar eine “Drei-Generationen-Familie” (Fernández* 1995: 202) – erfindet oder schließlich der Emigrant Bernabé, um seine materielle Misere abzuwenden, für sich eine jüdische Identität schafft, sich beschneiden lässt und, um sich als Überlebender eines Konzentrationslagers auszugeben, sich eine Nummer in den Unterarm tätowieren lässt, denn, so seine Rechtfertigung: “Dies hier ist Amerika. Alles ist vorgefertigt, sogar die Vergangenheit” (194).

Die nachfolgend kurz vorgestellten Romane präsentieren sich als fiktionale Autobiographien, zentriert auf Protagonisten der zweiten Generation. Der Titel des Romans von Elías Miguel Muñoz, *Los viajes de Orlando Cachumbambé* (“Die Reisen des O. C.”; Muñoz* 1984), benennt bereits die zentrale Thematik: Die Reisen, die der Protagonist im real-geographischen Raum unternimmt, stehen als Metapher für seine Identitätssuche und diese erweist sich für den Titelhelden, wie sein Name suggeriert,³³ als ein Balanceakt, ein beständiges Pendeln und Schwanken zwischen zwei Welten. Seine Reisen führen Orlando Cachumbambé von seinem selbstgewählten Standort, einer kalifornischen Universität – sie steht für sein Streben, in der US-amerikanischen Gesellschaft zu reüssieren –, in das Haus der Großeltern und (in Begleitung der Großmutter) in die kubanische Enklave von Union City in New Jersey – “wo man wie in Kuba lebt” (Muñoz* 1984: 67), wie ihm dort versichert wird. Und damit werden die Reisen im real-geographischen Raum auch zu einer Zeitreise, die jedoch enttäuscht. Denn der Protagonist, der als Jugendlicher die Ausreise aus Kuba herbeigeseht und zwecks rascher Anpassung an die neue Umgebung die Erinnerung an die Vergangenheit verdrängt hatte – “Jene Welt würde der Vergangenheit angehören, einer Vergangenheit, die ich im entferntesten Winkel meines Gedächtnisses verstecken würde” (39) –, muss sich auf die Erinnerung anderer stützen: eine mediatisierte Erinnerung, die ihm nur den Weg in eine Fiktion eröffnet, eine

³³ *Cachumbambé* bezeichnet im kubanischen Spanisch “Wippe”.

Welt der "Science-fiction, dieser Kolonien, die auf feindlichen und fernen Planeten entstehen, nur dass der Planet hier bereits bewohnt war" (67).

Orlando Cachumbambé bricht am Ende des Romans erneut zu einer Reise auf, die ihn, der nunmehr über die Wiedergewinnung der Erinnerung vor dem Hintergrund der Gegenwart den eigenen Spuren folgt, zu einer Identitätsgewissheit im Hier und Jetzt führen wird. Auch die Protagonisten der Romane von Omar Torres, *Fallen Angels Sing* (Torres* 1991), und Virgil Suárez (*1962), *Going Under* (Suárez* 1996), brechen am Ende auf zu einer Reise, die sie jedoch nicht zu demselben Ziel wie Orlando Cachumbambé gelangen lässt. Bei Torres ist der Protagonist und Ich-Erzähler ein Schriftsteller, der auf der Suche nach seiner Identität und beruflichen Erfüllung eine groteske, bisweilen surreal anmutende Reise unternimmt, die ihn zunächst von Miami nach New York führt, wo er zwischen die Fronten der dort agierenden exilkubanischen Gruppen gerät und eintaucht in die Santería- wie in die Homosexuellen-Szene, und die ihn schließlich nach Kuba zurückkehren lässt in der Absicht, Fidel Castro zu töten, um über eine politisch motivierte Tat – sein Scheitern ist vorprogrammiert – sich seiner selbst zu vergewissern.³⁴ Nach Kuba zurückzukehren ist auch das Ziel des Protagonisten in dem Roman von Suárez; und auch er, der den Weg schwimmend zurückzulegen sucht, wird bei dem Versuch der Rückkehr scheitern. Denn: Nachdem er, ein vermögender und gänzlich in die US-amerikanische Gesellschaft integrierter Geschäftsmann, über eine Bewusstseinskrise die Entfremdung von seinen Wurzeln erkannt und diese über die Erinnerung zurückgewonnen hat, ist seine Entscheidung für die Rückkehr ein nur regressiver Akt, mit dem er seiner Identität als *Cuban American* eine Absage erteilt.³⁵

In zwei weiteren fiktionalen Autobiographien, Pablo Medinas *The Marks of Birth* ("Das Schattenparadies"; Medina* 1994) und Cristina Garcías (*1958) *Dreaming in Cuban* ("Träumen auf kubanisch"; García* 1992), wird der Kultur- und Identitätskonflikt dieser zweiten Generation über eine

³⁴ *Fallen Angels Sing* ist eine erweiterte Fassung des 1981 unter dem Titel *Apenas un bole-ro* in spanischer Sprache publizierten Romans und ein hybrider Text, der Gedichte und Fragmente eines Theaterstücks einschließt. In diesem Theaterstück wird die hier bereits zitierte Diskussion zwischen Vertretern der ersten und zweiten Generation um den Stellenwert der Erinnerung aus *If You Dance the Rumba* in nahezu identischer Diktion wieder aufgenommen (Torres* 1991: 111).

³⁵ Ein Jahr nach *Going Under* publizierte Virgil Suárez eine Autobiographie, mit der er sich bereits über den Titel, *Spared Angola. Memories from a Cuban-American Childhood* (Suárez* 1997), als Mitglied dieser zweiten Generation von *Cuban Americans* identifizierte.

Familienchronik entfaltet. Und in beiden Romanen ist es der Akt des Schreibens als Fixierung der Erinnerung, der es ermöglichen soll, nicht nur die Vergangenheit einzuholen, sondern sie auch für die Gegenwart nutzbar zu machen, um so den "Kindern des Exils" zu einer ausbalancierten Identität zu verhelfen.³⁶ Bei Medina wird den Jüngeren eine solche Hilfestellung durch die Großmutter Felicia zuteil, die dem Enkel autobiographische Notizen hinterlässt, welche sie einst verfasste, um dem eigenen Identitätsverlust entgegenzuwirken; bei García ist es die junge Protagonistin selbst, die auf einer Reise nach Kuba das Leben (wiederum) der Großmutter sowie anderer Familienmitglieder recherchiert und dokumentiert, um so über die Rekonstruktion der nur fragmentarisch erhaltenen Familiengeschichte – und der Geschichte Kubas seit den Anfängen der Republik – die eigene fragmentierte Identität wieder auf einen Kern der Identitätsgewissheit zurückzuführen, und die in Kuba erkennt: "Früher oder später aber würde ich nach New York zurückkehren müssen. Ich weiß jetzt, dass ich dorthin gehöre – nicht *anstatt* hierher, sondern *mehr* als hierher" (García* 1992/1993: 236).³⁷

Cristina García, die mit ihrem ersten Roman 1992 für den innerhalb der US-amerikanischen *mainstream*-Literatur begehrten "National Book Award" nominiert wurde,³⁸ reflektiert die spezifisch weibliche Perspektive dieser in den USA aufgewachsenen zweiten Generation des Exils und reiht sich damit

³⁶ Pablo Medina verfasste mit seinen 1990 publizierten *Exiled Memories. A Cuban Childhood* (Medina* 1990) eine Autobiographie, die nach seiner erklärten Absicht jenen "Kindern des Exils", welche in den USA geboren wurden (und werden) und über keine eigene Erinnerung mehr verfügen, den (mediatisierten) Rückbezug ermöglichen soll. So heißt es in der Einleitung: "Wenn sie [die alten Familienmitglieder] starben, würden sie die Mythen und Geschichten, mit denen ich groß geworden war, mit sich nehmen. Das, so dachte ich, durfte nie geschehen. Und wer war besser geeignet als ich [...], unsere Vergangenheit für die Generationen aufzuzeichnen, die sie nie erlebt hatten?" (Medina* 1990: x).

³⁷ Der Figur der Großmutter kommt in zahlreichen Texten der "Kinder des Exils", so auch bei Elías Miguel Muñoz in seinem Roman *Brand New Memory* (Muñoz* 1998), eine zentrale Bedeutung zu, denn im Gegensatz zur Elterngeneration, deren Identität durch die Exilsituation wenn nicht verwirrt, so doch bedroht ist, vermag sie den Enkeln über die geteilte Erinnerung jene Identitätsgewissheit zu vermitteln, die diesen hilft, eine der Gegenwart angemessene "unverbrauchte" Erinnerung zu konstruieren, auf die Elías Miguel Muñoz im Titel seines Romans verweist.

³⁸ 1997 veröffentlichte Cristina García einen zweiten Roman, *The Agüero Sisters* ("Die Schwestern Agüero"; García* 1997), in dem sie, nun allerdings weniger erfolgreich, das Schicksal zweier Schwestern – die eine wächst in Kuba auf, die andere in Miami – mit einer Kriminalgeschichte – dem Mord an der Mutter, begangen vom Vater – verknüpft und gleichermaßen über die schriftlich fixierten Erinnerungen einer Handlungsperson – hier des Vaters – eine Rekonstruktion der kubanischen Geschichte seit der Unabhängigkeit liefert.

ein in die Gruppe jener Autorinnen karibischer Herkunft, die – wie Julia Alvarez aus der Dominikanischen Republik, Judith Ortiz Cofer aus Puerto Rico, Edwidge Danticat aus Haiti – auf dem US-amerikanischen Buchmarkt auch außerhalb des engeren Leserkreises der *Hispanics* oder *Latinos* erfolgreich sind.³⁹ Und sie wiederholte den Erfolg eines Oscar Hijuelos (*1951), der mit seinen Eltern bereits vor 1959 aus Kuba in die USA emigriert war, der 1990 mit seinem Roman *The Mambo Kings Play Songs of Love* (“Die Mambo Kings spielen Songs der Liebe”; Hijuelos* 1989) den “Pulitzer Prize” gewann und der sich mittlerweile, ohne das “Etikett” eines “ethnischen” Autors anzunehmen, als US-amerikanischer Autor begreift. Doch Hijuelos hat in seinem preisgekrönten Roman über den Entwurf des Lebenswegs zweier Brüder, die als kubanische Musiker in den USA erfolgreich sind, dann aber in Vergessenheit geraten, gleichermaßen den Kultur- und Identitätskonflikt mit dem unverzichtbar erscheinenden Rückgriff auf die identitätsstiftende oder auch identitätsverweigernde Erinnerung an die Heimat thematisiert und damit vertritt er wie Cristina García und die anderen “Kinder des Exils” jene “ethnische” Perspektive, die ihre Zugehörigkeit zu beiden Kulturen signalisiert und sie als *Cuban Americans*, als *hyphenated Americans* oder “Bindestrich-Amerikaner”, ausweist. Und *Life on the hyphen* bedeutet, wie Gustavo Pérez Firmat in seinem gleichnamigen Essay betont, nicht die Erfahrung von Trennung, sondern das Leben auf beiden Seiten des

³⁹ Die in den USA schreibenden *Latinas* profitieren zweifellos von dem anhaltenden *boom* des *women writing*, vertreten sie doch zumeist eine dezidiert weibliche, nicht selten auch feministische Perspektive. Ihre Literatur ist zu sehen vor dem Hintergrund ihrer spezifischen Sozialisation und Geschlechtsrollenorientierung in den USA, die sie mit den traditionellen patriarchalischen Verhaltensmustern ihrer Herkunftsländer in Konflikt geraten und eine neue, liberale, Geschlechtsidentität gewinnen ließ. So zeichnet sich ihre Literatur – und dies gilt für den Roman ebenso wie für die Lyrik und das Theater – dadurch aus, dass der Prozess der Spurensuche die (weiblichen) Protagonisten in der Gegenwart einer ausgehandelten bikulturellen Identität ankommen lässt. Die Konflikte ergeben sich vorrangig im Kreis der Familie, welche die neue Rollenorientierung zu akzeptieren nicht bereit ist; und sie sind dann besonders virulent, wenn die neu erworbene Geschlechtsrolle nicht nur als Ausdruck einer kulturellen, sondern auch einer sexuellen Identität von den traditionellen Mustern abweicht. Diesen letztgenannten Aspekt illustriert aus der lesbischen Perspektive Achy Obejas in den Erzählungen *We came all the way from Cuba so you could dress like this?* (Obejas* 1994) und in der fiktionalen Autobiographie *Memory Mambo* (Obejas* 1996). Doch ergibt sich der Familienkonflikt auch für den *gay*, dargestellt von Elías Miguel Muñoz in den Romanen *The Greatest Performance* (1991) sowie *Crazy Love* (Muñoz* 1989), wo der Autor, wie er andernorts äußerte, über die Geschichte eines in den USA lebenden Musikers kubanischer Herkunft die Problematik einer “multiplen – sexuellen, ethnischen, sprachlichen und künstlerischen – Ambiguität” zu entfalten sucht (zitiert nach Alvarez Borland 1998: 109).

“Bindestrichs”, womit ein intermediärer Raum benannt wird, der dem Konzept der *frontera/border* entspricht, wie es etwa von der Chicana Gloria Anzaldúa oder dem in New York lebenden Puertoricaner Juan Flores entwickelt wurde. Doch so ganz konfliktlos, wie Pérez Firmat das “Leben auf dem Bindestrich” konzeptionell zu fassen sucht, scheint dieses auf der Ebene der existentiellen Befindlichkeit vieler Angehöriger der *hyphenated generation* nicht zu funktionieren; etwa wenn Elías Miguel Muñoz zwar für sich einräumt, dass “das Exil inzwischen weniger eine Sehnsucht nach der verlassenen Heimat [...] als eine Lebensweise ist, eine Realität, die an zwei Ufern verankert ist und durch beide genährt wird”, gleichzeitig aber betont: “[...] ich bin ein Produkt des schmerzlichen Exils meiner Großeltern und meiner Eltern. Mit ihren Augen sehe ich in der Ferne den kubanischen Himmel. Ihre Entwurzelung ist auch meine. Ihre Erfahrung betrifft auch mich ganz direkt” (Muñoz 1988: 18); oder wenn in Cristina Garcías *Dreaming in Cuban* die Protagonistin – und, wie sich am Ende herausstellt, die Verfasserin des Romans, den der Leser in Händen hält –, von der Tragfähigkeit der Erinnerung nicht mehr überzeugt, diese in die Projektionsfläche ihrer dichterischen Schöpfungskraft verwandelt: “Mit jedem Tag verblasst Kuba ein bisschen mehr in mir, verblasst meine Großmutter ein bisschen mehr in mir. Und wo unsere Geschichte sein sollte, gibt es nur mehr meine Phantasie” (García* 1992/1993: 138).

4. Die Kinder der Revolution: Verzerrung oder Erweiterung der Perspektive?

Ende der 70er Jahre kam es auf Seiten der USA zu einer vorsichtigen Öffnung gegenüber Kuba, die in die Einrichtung diplomatischer Interessenvertretungen mündete, und auf Seiten Kubas zu einer Einladung zum “Dialog”, gerichtet an das kubanische Exil in den USA. Der *diálogo* bewirkte in Kuba nicht nur die Freilassung von nahezu 4.000 politischen Gefangenen, sondern auch die Rückkehr zahlloser Exilanten, die besuchsweise als Touristen einreisen durften – allein 1979 kamen mehr als 100.000 –, was jedoch in der Exilgemeinde in den USA ebenso wie in Kuba selbst erhebliches Konfliktpotential freilegte. Die unversöhnlichen und politisch aktivsten Kreise des Exils hielten eine Rückkehr in das Land, das sie als politische Flüchtlinge verlassen hatten, für moralisch unvertretbar und schreckten nicht vor Mordanschlägen auf prominente Vertreter des *diálogo* zurück. Und in Kuba stieß die ungewohnt versöhnliche Haltung Fidel Castros gegenüber jenen, die bis dahin als “Verräter an der Revolution” verteufelt worden waren und nun-

mehr als "Kubanische Gemeinde im Ausland" gleichsam in den Schoß der Nation zurückgeholt wurden, bei vielen auf Unverständnis.

Noch konfliktiver waren die direkten Auswirkungen dieses Touristenbooms. Zwar war der Zustrom an US-Dollars für die marode kubanische Wirtschaft ein höchst willkommener Anreiz, boten die mitgebrachten Geschenke den unter der Mangelwirtschaft leidenden Kubanern eine zumindest vorübergehende Befriedigung elementarer Bedürfnisse; doch sollte sich die Anwesenheit der als Touristen privilegierten und nicht selten präpotent auftretenden Exilanten für die aufgrund der herrschenden Unterbeschäftigung, Arbeitslosigkeit und Verknappung an Nahrungsmitteln wie Konsumgütern bei manchen ohnehin nur noch schwach ausgebildete *moral revolucionaria* als ausgesprochen katastrophal erweisen. Denn die Rückkehrer demonstrierten mit ihren Geschenken, vielfach Symbole der US-amerikanischen Konsumgesellschaft, und ihren Erzählungen, vorzugsweise Exempel der exilkubanischen *success story*, was der Kapitalismus zu bieten hatte, der ihnen zudem in Kuba mit ihren Dollars den Zugang zu Hotels, Restaurants und Geschäften ermöglichte, welcher den Kubanern ohne Dollars verwehrt war. Die unmittelbare Folge war ein Anwachsen der latent herrschenden Unzufriedenheit, dies insbesondere unter den Jüngeren, die die Zeit vor der Revolution nicht mehr erlebt hatten und die Errungenschaften derselben als selbstverständlich hinnahmen, die den Zwängen und Konventionen des Alltags dadurch zu entinnen suchten, dass sie sich eine Subkultur schufen, welche sich – wenig offensiv – vorrangig in Hippyskleidung und langer Haartracht, in Drogenkonsum und freizügiger Sexualität manifestierte, von offizieller Seite aber als "konterrevolutionäre" Verhaltensweisen "antisozialer Elemente" über Razzien vielfach bekämpft wurde. Für diese "Kinder der Revolution" zeigte sich, dass die Mythen der Revolution, die als "Begründungs-" und "Begläubigungsrede" den Bestand derselben sicherten, an Tragfähigkeit eingeüßt und ihren Legitimationscharakter weitgehend verloren hatten.⁴⁰

Der Unmut insbesondere unter den Jüngeren entlud sich in einer Weise, die niemand vorhergesehen hatte. Nachdem Ende März 1980 zunächst eine kleine Gruppe von Kubanern die Absperungen vor der peruanischen Botschaft in Havanna durchbrochen und um politisches Asyl ersucht hatte, gab Fidel Castro wenige Tage später über Rundfunk bekannt, dass die Absperungen geräumt und die Wachen abgezogen würden, woraufhin innerhalb

⁴⁰ Vgl. hierzu ausführlicher Gewecke (1992).

von 48 Stunden mehr als 10.000 Menschen in die Botschaft strömten, um ihre Ausreise zu erzwingen. Etwa 7.500 wurden nach Costa Rica ausgeflogen, von wo sie zum Teil in die USA, zum Teil auch in europäische Aufnahmeländer weiterreisen konnten. Den Zurückgebliebenen wurde zugesichert, dass sie die Botschaft verlassen und über den westlich von Havanna gelegenen Hafen Mariel ausreisen könnten – dies ohne Repressalien, so hieß es offiziell, doch kam es vielfach zu Zwischenfällen, bei denen organisierte Gruppen die Ausreisewilligen öffentlich beschimpften und drangsalierten.

Die Zusammensetzung dieser dritten großen Emigrationswelle unterschied sich wesentlich von allen vorangegangenen Migrationsschüben. Eine erhebliche Zahl der Emigranten waren jüngere, alleinstehende Männer, darunter viele Farbige, in ihrer Mehrheit gelernte oder ungelernte Arbeiter, und – so behauptete die Propaganda – eine beträchtliche Zahl von psychisch Kranken, Kriminellen und anderen "asozialen Elementen" wie Drogenabhängigen, Homosexuellen und Prostituierten. Für Fidel Castro war der Massenexodus eine willkommene und bewusst einkalkulierte Entlastung, entledigte man sich doch jener, die nicht in die Revolution integriert waren. Für die Migranten aber sollte sich erweisen, dass sie in den USA ebenso unerwünscht waren wie in Kuba. Die US-Regierung verweigerte ihnen zunächst den Status als "politische Flüchtlinge" und konzentrierte die große Zahl derer, die in den USA keine Angehörigen besaßen, in Sammellagern; die US-amerikanischen Medien stigmatisierten sie nach nur anfänglichen Sympathiebekundungen als Kriminelle und Unruhestifter oder auch nur als Opportunisten, die nicht aus politischen, sondern aus rein wirtschaftlichen Gründen Kuba verlassen hatten; und die kubanische Exilgemeinde, bis dahin überwiegend der weißen Mittelschicht zugehörig, war um ihres Ansehens in der US-amerikanischen Öffentlichkeit willen sorgsam darauf bedacht, sich von den *marielitos* zu distanzieren.⁴¹

⁴¹ Die negativen Schlagzeilen in der US-amerikanischen Presse wurden zusätzlich dadurch genährt, dass es in den Sammellagern, wo Tausende über Monate ohne jede Zukunftsperspektive ausharren mussten, vielfach zu gewalttätigen Protesten kam; dass Tausende von *marielitos*, die unter den erschwerten Bedingungen einer anhaltenden wirtschaftlichen Rezession und ohne Ausbildung keine Arbeit fanden, obdachlos waren und in Wohngebieten mit überwiegend exilkubanischer Bevölkerung die Kriminalitätsrate überproportional anstieg – allein in Miami während des Jahres 1980 um 66%; dass schließlich Tausende von kriminellen *marielitos* in US-amerikanischen Gefängnissen saßen und die von der US-amerikanischen Regierung angestrebte Rückführung – knapp 3.000 Kriminelle und psychisch Kranke wurden nach zähen Verhandlungen von Kuba zurückgenommen – vielfach durch gewalttätige Aufstände zu verhindern suchten (vgl. hierzu insbes. García 1996, Kap. 2).

Unter den *marielitos* befand sich eine Reihe von Intellektuellen, die – wie Reinaldo Arenas (1943-1990) und Reinaldo García Ramos (*1944) – in Kuba bereits publiziert hatten, doch zunehmend marginalisiert worden waren oder die – wie Carlos Victoria (*1950), Juan Abreu (*1952), Roberto Valero (1955-1994) und Miguel Correa (*1956) – im Exil ihre ersten Texte veröffentlichten und die sich aufgrund der gemeinsamen Erfahrung als *Generación de Mariel* definierten. Ihr Blick zurück auf das Kuba, das sie verlassen hatten, war wie jener der ersten Generation des Exils wiederum ein Blick zurück “im Zorn”, der für die meisten keine nostalgische Verklärung zuließ, vermochten sie doch, anders als manche “Kinder des Exils”, nicht mehr auf einen als paradiesischen Urzustand erlebten – oder nur erinnerten – Lebensabschnitt vor der Revolution zurückzublicken. Und wie die ersten im postrevolutionären Exil publizierten Romane sind auch ihre Texte geprägt durch einen aggressiven und militanten Gestus des Protests: Protest gegen politische Unterdrückung und Verfolgung, gegen Bespitzelung und Ausgrenzung, gegen ein Ambiente, das als provinziell und erstickend empfunden wurde und das den Anspruch auf individuelle Freiheit und Kreativität in Opposition zu offiziellen Normen unterdrückte, mochte sich dieser Anspruch manifestieren in der Wahl der Kleidung oder Haartracht, in der literarischen Praxis oder auch – ein für die *Generación de Mariel* zentrales Motiv – in der Ausübung nicht sanktionierter sexueller, und das hieß konkret: homosexueller Praktiken.⁴²

Nur drei Autoren – Roberto Valero, Carlos Victoria und Reinaldo Arenas – seien hier kurz mit repräsentativen Texten vorgestellt.⁴³ Roberto Valero

⁴² Ein wichtiges Publikationsorgan schuf sich die “Generación de Mariel” unter der Federführung von Reinaldo Arenas mit der 1983 in New York gegründeten Zeitschrift *Mariel*. Entsprechend der selbstauferlegten “Verpflichtung”, unentwegt Anklage zu erheben gegen das Kuba Fidel Castros, enthielt die Zeitschrift Sektionen, für die die Leser aufgefordert wurden, in eigenen Beiträgen über ihre Erlebnisse zu berichten; und in einer weiteren Sektion, “Die Kubaner und die Homosexualität”, wurden regelmäßig Beiträge abgedruckt, in denen ebenjener Aspekt behandelt wurde, der sich für viele Mitglieder der “Generación de Mariel” nicht nur in Kuba, sondern auch im US-amerikanischen Exil in der konkreten Lebenserfahrung als äußerst konfliktiv erwies (zur Zeitschrift vgl. Ette 1985).

⁴³ Zu den anderen genannten Vertretern der “Generación de Mariel” können nur einige wenige bibliographische Hinweise gegeben werden. Reinaldo García Ramos ist zweifellos der bedeutendste Lyriker dieser Generation; er publizierte (u.a.) den Band *Caverna fiel* (García Ramos* 1993). Miguel Correa verarbeitete in *Al norte del infierno* (Correa* 1984) die beiden zentralen thematischen Konstanten der “Generación de Mariel” (wie auch der ersten Exilgeneration); der Text, der als Roman oder als Sammlung von Erzählungen gelesen werden kann, ist, wie Reinaldo Arenas in seinem Vorwort treffend be-

erzählt in seinem Roman *Este viento de cuaresma* (Valero* 1994) aus ständig wechselnder Perspektive und in scheinbar unzusammenhängenden, in ihrer (fiktionalen) Realität überdies nicht eindeutig zu verortenden Episoden die Kindheit und Jugend des Protagonisten, dessen Flucht in die peruanische Botschaft und Ausreise in die USA, wo er zunächst – “erneut als Opfer” (147) – ausgegrenzt wird, schließlich aber als Schriftsteller Erfüllung findet. Doch der Leser, der bereits am Wirklichkeitsgehalt mancher Episoden zweifeln mochte, wird in diesem “Roman, der eine reine Farce ist”, wie der Text präzisiert (187), am Ende ent-täuscht, denn der Protagonist Jaime Valdés hatte Kuba nie verlassen, sondern befindet sich auf der einzig (?) realen Ebene der Gegenwartshandlung im Gefängnis, wo er von einem Sicherheitsoffizier, der ihn als Spitzel zu gewinnen sucht, einem Verhör unterzogen wird.

Die Absicht des Autors mag gewesen sein, im Umfeld der Ereignisse um die peruanische Botschaft das Klima der Unsicherheit und Furcht um das Gelingen der Ausreise über die Schilderung einer Zeitreise zu illustrieren, die den Protagonisten nicht nur hinsichtlich der erlebten Wirklichkeit, sondern auch hinsichtlich seiner Identität auf ein höchst unsicheres Terrain führt. Doch die unzähligen metaliterarischen Statements, welche diverse Erzähler und “Autoren” abgeben, sowie die verschiedenen, zueinander in Konkurrenz tretenden Romananfänge und Schlusskapitel – allein drei Kapitel tragen die Überschrift “Heute beende ich den Roman” – vermögen die skizzierte (mögliche) Absicht des Autors kaum zu stützen, tragen sie doch wenig dazu bei, die der Handlung unterlegte psychische Verfasstheit des Protagonisten – “die Angst und der innere Zwang zu entkommen” (61) – zu veranschaulichen. So erscheint der extrem experimentelle Charakter des Romans nur beschränkt handlungsmotivierend; und dies gilt gleichermaßen für die höchst metaphernreiche, bisweilen barock anmutende Schreibweise, die auch die Ebene des Trivialen und Vulgären nicht verschmäh: etwa in der

merkt, “das Buch der Entwurzelung und zugleich der Repression” (12). Unter den Veröffentlichungen von Juan Abreu erscheint besonders erwähnenswert der zusammen mit seinen gleichermaßen im Exil lebenden Brüdern José Abreu Felipe (*1947) und Nicolás Abreu Felipe (*1954) verfasste Band *Habanera fue* (Abreu* 1998). Wie in einer “Vorbemerkung” erklärt, enthält er drei voneinander unabhängige Versuche, den durch einen Autounfall erfolgten Tod der Mutter literarisch zu verarbeiten: Versuche, in denen neben den üblichen Schmähreden gegen Fidel Castro das vorrevolutionäre Kuba als Paradies und Schlaraffenland stilisiert, bei Juan Abreu nun aber zusätzlich ein geradezu orgiastisches Szenario der Gewalt geliefert wird, welche sich – im Kontext der geschilderten Exilsituation unzureichend motiviert – gegen die Person richtet, die den Unfalltod der Mutter verursacht hatte.

detaillierten Schilderung sexueller Praktiken, ganz besonders aber in den zahlreich eingestreuten Hasstiraden, gerichtet gegen das kubanische Territorium – “widerlich und ekelerregend” (44) –, gegen Fidel Castro – “Scheiß-tyrann” (21) – und gegen das kubanische Volk in seiner Gesamtheit – “ein Volk von Schwächlingen, kastriert von einem dümmlichen Macho, der mit der Faust das Rednerpult traktiert, während seine Knechte beim Anblick von so viel Männlichkeit ejakulieren” (69).⁴⁴

Roberto Valero hätte sich an den Rat eines seiner diversen Erzähler halten sollen, den dieser einem anderen Erzähler (dem Protagonisten?) erteilt: “Vergiss die originellen Einfälle, vergiss die literarischen Techniken und dummen Spielchen, denn du bist weder ein Vargas Llosa noch ein Cabrera Infante, spiel dich nicht auf, du bist auch kein Arenas” (49). Vielleicht wäre ihm dann mit seinem Roman das gelungen, was derselbe Arenas in seinem Vorwort zum Roman “mit großem Enthusiasmus” (8) dem Leser als “lebendiges *Testimonio* der kubanischen Realität” (7) anempfiehlt. Gelingen ist dies hingegen Carlos Victoria mit *La travesía secreta* (Victoria* 1994), einer Art Bildungsroman, in dem über den Zeitraum von etwa fünf Jahren die Entwicklung des jugendlichen Protagonisten Marcos Manuel Velazco nachgezeichnet und gleichzeitig ein anschauliches Bild von diesen “Kindern der Revolution” vermittelt wird, die sich jenseits staatlich verordneter Lebensentwürfe individuelle Freiräume zu schaffen suchen. Mit liebevoll-kritischer Ironie und Distanz schildert der Autor, wie sich sein Protagonist auf der Suche nach Identität und Selbstbehauptung zunächst mit jenen identifiziert, die sich im wesentlichen über den Widerstand gegen die offiziellen Normen definieren:

Marcos lächelte zufrieden, machte die obersten zwei Knöpfe seines Hemdes auf und stolzierte los, während er im Geiste zu präzisieren suchte, wer und was er in der vergangenen Zeit geworden war. Seine Gedanken wirbelten aufgeschauelt im Kreis, doch wenn nicht gerade verirrte Einfälle miteinander kollidierten, konnte er noch versuchen, seine Person und seine Position zu definieren: Marcos Manuel Velazco, ein nonkonformer Poet, ein verkanntes Genie, ein hochherziger und romantischer Geist, ein junger Mann, der wenig Erfolg in der Liebe hat, dafür aber eine üppige Haarpracht, ein geblühtes Hemd, ausgewaschene (wenn auch geliehene) Jeans und ein Paar derbe Stiefel besitzt; von der Universität relegiert, weil er eigene Ideen hatte und, was noch schlimmer war, diese

⁴⁴ Anticastroistische Polemik findet sich zudem in zwischengeschalteten, von der Handlung unabhängigen Kapiteln – sie machen etwa ein Drittel der Gesamtzahl der Kapitel aus –, in denen unter der stets wiederkehrenden Überschrift “Das Volk hat das Wort” Anekdoten und Witze reproduziert werden, in denen Fidel Castro in der Regel als gemein oder nur dumm charakterisiert wird.

auch laut äußerte; Verfasser mehrerer unveröffentlichter Gedichtbände und eines unvollendeten Theaterstücks; kurzum, nichts Weltbewegendes; doch heute Abend zufrieden, denn er war nicht nur leicht angetrunken, sondern konnte auch ohne Hemmungen und Scheu die für ihn in diesem Augenblick wichtigste Zierde zur Schau stellen: seine moderne Erscheinung eines Jugendlichen, der "in" ist, seinen verwegenen Habitus eines kubanischen Pseudohippy (292).

Marcos erkennt sehr wohl, dass es ihm letztlich nicht gelingen kann, sich über eine "Gegen-Kultur" zu definieren, die als "passiver Widerstand" gegenüber der als "abgenutzt" erachteten offiziellen Kultur (295) sehr wohl für andere gelten mag, nicht aber für ihn, der seine Inkonformität nicht in sterile Passivität, sondern in eine Kreativität des Handelns – und das schließt den Dialog mit den Herrschenden nicht aus – umzusetzen sucht.

Victorias Protagonist, der über einen Kreis von Schriftstellern, Theatermachern und Künstlern in endlosen Gesprächen, Monologen und Briefen sein Projekt einer identitätsstiftenden Praxis zu realisieren sucht, scheitert an ebendiesem Kreis Gleichgesinnter, denn diese, die gleich ihm nonkonform sind, flüchten sich – aus Opportunismus, aus Furcht vor möglichen Repressalien oder auch nur aus Resignation – in eine Welt der Verstellung und des Scheins. "Alles ist Theater", so lautet das Leitmotiv des Romans; alle Akteure tragen Masken, und hinter jeder Maske kann sich ein Denunziant verbergen, denn, so der Protagonist, "die Geschichte Kubas ist die Geschichte der Angst" (62). Carlos Victoria zeichnet ein pessimistisches Bild von einer Revolution, die zwar Missstände der Vergangenheit behoben, aber neue Deformationen hervorgebracht hat und die es insbesondere nicht verstand, gerade der Generation, der sie eine Zukunft versprach, die Möglichkeit zu geben, diese Zukunft selbstbestimmt zu gestalten. Noch radikaler in seiner Sicht der kubanischen Wirklichkeit ist Reinaldo Arenas, der bekannteste und produktivste unter den Autoren der *Generación de Mariel*, der bereits vor seiner Emigration mit zwei Romanen international Aufsehen erregt hatte und der nach seiner Emigration aufgrund der in Kuba erlittenen Inhaftierung – ebenso wie Angel Cuadra (*1931) und Armando Valladares (*1937) – in Europa als "Dissident" vermarktet wurde,⁴⁵ dessen Œuvre aber erst nach

⁴⁵ Franzbach (1984: 173-179). Arenas wurde 1974 als Homosexueller wegen "Erregung öffentlichen Ärgernisses" zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, nach deren Verbüßung er 1975/76 in einem Umerziehungslager interniert war. Angel Cuadra und Armando Valladares verbüßten langjährige Haftstrafen aufgrund "konterrevolutionärer Aktivitäten"; bekannt wurden beide vor allem durch ihre "Gefängnislyrik" (Cuadra* 1977; Valladares* 1976).

seinem Tod 1990 aufgrund der zahlreichen postum erschienenen Titel eine angemessene Würdigung erfahren konnte.

Reinaldo Arenas ist, versucht man einen Grundtenor seines Werkes zu benennen, provokant und respektlos, in seinem Spott und seiner Kritik scharf, böse und sarkastisch, in der Sprachgebung poetisch, bisweilen hyperbolisch-maßlos, halluzinatorisch. Ein zentrales Thema ist die Unterdrückung des Individuums über die Skizzierung jeweils in sich abgeschlossener, doch in ein Kontinuum eingebetteter Lebensläufe in der autobiographisch fundierten *Pentagonie*: Unterdrückung des Heranwachsenden durch das jede Kreativität und (auch sexuelle) Selbstverwirklichung erstickende familiäre und gesellschaftliche Umfeld im vorrevolutionären Kuba in *Celestino antes del alba* (1967) und *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980),⁴⁶ Unterdrückung des Schriftstellers und Homosexuellen im kommunistischen Kuba der 70er Jahre in *Otra vez el mar* (Arenas* 1982); schließlich die alle Lebensbereiche umspannende Entwürdigung des Menschen in einem bisweilen kafkaesk, bisweilen karnevalesk anmutenden totalitären System in *El asalto* (Arenas* 1991) und *El color del verano o Nuevo "Jardín de las Delicias"* (Arenas* 1991) – zwei Romane, die sich einer gattungsspezifischen Klassifizierung entziehen, wobei insbesondere der letztgenannte Roman, den Arenas erst kurz vor seinem Tod beendete, hinsichtlich der höchst experimentellen narrativen Techniken wie auch hinsichtlich seiner Vision Kubas als Summe seines Gesamtwerks gelten kann.⁴⁷

Ein zweiter zentraler Themenbereich im Werk von Reinaldo Arenas ist das Exil: Exil als konkrete Lebenserfahrung und als Metapher der menschlichen Existenz, verknüpft mit einer kritischen Sicht der kubanischen Exilgemeinde in den USA,⁴⁸ die in dem Roman *El portero* (Arenas* 1989) um so

⁴⁶ *Celestino antes del alba* wurde 1965 von der UNEAC ausgezeichnet, aber erst 1967 veröffentlicht; für die 1982 in Spanien publizierte "endgültige Fassung" änderte Arenas den Titel in *Cantando en el pozo*. Der zweite Teil der "Pentagonie", *El palacio de las blanquísimas mofetas*, gleichermaßen in Kuba verfasst, wurde über Freunde des Autors im Manuskript außer Landes geschmuggelt und erschien zuerst in einer französischen und einer deutschen Übersetzung (1975 bzw. 1977), bevor er 1980 in Caracas im spanischen Original veröffentlicht wurde.

⁴⁷ Reinaldo Arenas' Gesamtwerk umfasst neben zwei Bänden mit Erzählungen, drei Lyrikbänden, einem Band mit fünf Theaterstücken, zwei Essaybänden und einer Autobiographie insgesamt zehn Romane, darunter *El mundo alucinante* (1969) – der Titel, der ihm erste internationale Aufmerksamkeit bescherte.

⁴⁸ Die Problematik des Exils, häufig im konkreten, als feindlich erlebten Umfeld der kubanischen Exilgemeinde in Miami entfaltet, ist eine Konstante im Werk der "Generación de Mariel", etwa bei Carlos Victoria – in seinem Roman *Puente en la oscuridad* (Victoria* 1994) und seinen unter dem Titel *El resbaloso y otros cuentos* (Victoria* 1997) publi-

eindrücklicher artikuliert wird, als sich diese Exilgemeinde über die Erzählerfigur gewissermaßen selbst dekuviert. Erzählt wird die Geschichte von Juan, "einem jungen Mann, der vor Kummer verging" (17), der (über Mariel) von Kuba in die USA emigriert war, sich den neuen Lebensbedingungen jedoch nicht anzupassen wusste und schließlich in der untergeordneten Position eines Portiers in einem luxuriösen Apartmenthaus in Manhattan eine Anstellung fand. Doch Juan ergibt sich nicht tatenlos seiner Trauer und Verzweiflung, denn er ist überzeugt von einer Mission; und diese sieht er darin, für sich und die Bewohner des Hauses, denen er täglich die Tür öffnet, eine weitere, zugleich magische und metaphysische, Tür zu finden: "eine breitere und bis dahin unsichtbare oder unzugängliche Tür; eine Tür, die zu ihrem eigentlichen Leben führte und damit [...] zur 'wahren Glückseligkeit'" (19f.). Geschildert wird ein burleskes, bisweilen surreal-groteskes Universum, in dem eine Galerie karikaturesk überzeichneter, wahnwitziger Figuren defiliert, in dem die Haustiere der Bewohner sich als vernunft- und sprachbegabte Wesen erweisen und – da nur sie gleich Juan ihre Unfreiheit erkennen – im Verbund mit diesem dessen Suche zu einem (voraussichtlich) guten Ende führen. Als Erzählerfigur agiert ein kollektives "Wir", das sich als kubanische Exilgemeinde in den USA zu erkennen gibt – "wir sind eine Million Menschen" (17) – und das beständig versichert, die Geschichte Juans wahrheitsgetreu als *Testimonio*, "Dokument" und "wahre Geschichte" wiederzugeben, aber ebenso bemüht ist, sich von dem Vorhaben Juans – "seinen wahnwitzigen Reden, die definitiv weder Hand noch Fuß hatten" (39) – zu distanzieren. In den vielfachen, bisweilen an den Leser gerichteten Kommentaren der Erzählerfigur dekuviert sich dieses Kollektiv nun in zweifacher Hinsicht: Zum einen repräsentiert es einen effizienten Überwachungsapparat, der über Abhöranlagen, eine reichhaltige Dokumentensammlung und ein weitreichendes Netz von Informanten jede Bewegung und jeden Gedanken Juans registriert; zum andern erweist es sich in seiner vorgeblich fürsorglichen Haltung gegenüber dem Neuankömmling schlicht als heuchlerisch und präpotent, etwa wenn es heißt:

zierten Erzählungen – sowie Guillermo Rosales (?-1993) in seinem Roman *Boarding Home* (Rosales* 1987). (Guillermo Rosales hatte Kuba bereits vor der Öffnung des Hafens von Mariel verlassen; dennoch zählte er, den mit Reinaldo Arenas und Carlos Victoria eine enge Freundschaft verband, zur "Generación de Mariel", da sich diese nicht allein über die äußeren Umstände des Exodus, sondern wesentlich über die gemeinsame Erfahrung definierte.)

[...] wir waren es, die ihm in dieser neuen Welt den Weg ebneten, und wir waren zu jedem Zeitpunkt bereit, "ihm zur Hand zu gehen", wie man dort sagt, von wo wir geflohen sind.

Seit seiner Ankunft – und da war er reichlich abgezehrt – gaben wir ihm materielle Unterstützung (mehr als zweihundert Dollar) und "organisierten" ihm (noch so ein Ausdruck von dort) schnell die *Social Security* (es tut uns leid, aber für diesen Begriff haben wir im Spanischen keine Entsprechung), damit er Steuern zahlen konnte, und nur wenig später gelang es uns, ihm eine Anstellung zu verschaffen. Natürlich konnte das keine Anstellung sein wie wir sie haben, nach zwanzig oder dreißig Jahren harter Arbeit. [...]

Was hätten wir denn Ihrer Meinung nach tun sollen? Sollten wir ihm unsere Swimmingpools offerieren? Sollten wir ihm einfach so, nur wegen seines guten Aussehens (und in der Tat war er nicht hässlich, wie keiner von uns dunklen Typen, alle nicht so wie diese schwabbeligen, farblosen und unförmigen Gestalten, von denen es hier so viele gibt), sollten wir ihm also wegen seines guten Aussehens unsere Häuser in Coral Gables öffnen, ihm unseren Jahreswagen überlassen, damit er unsere Töchter erobert, die wir so sorgsam erzogen haben, und ihn schließlich das süße Leben leben lassen, ohne dass er zuvor den Preis kennen lernt, den man in dieser Welt für jeden Atemzug zu zahlen hat? Das nun wahrlich nicht (18f.).

Über den effektvollen Kunstgriff der Erzählerfigur spiegelt Arenas in *El portero* die distanzierte oder auch feindliche Haltung des in den USA etablierten kubanischen Exils gegenüber den *marielitos*, schließlich galt es, wie es an einer anderen Stelle des Romans heißt, auf jeden Fall eines zu verhindern: "unser Ansehen als ernstzunehmende und mächtige Gemeinschaft in diesem Land aufs Spiel zu setzen" (160).

Isolation oder auch nur Mangel an Anerkennung traf, so die erst jüngst geäußerte Klage des in Miami lebenden und publizierenden Carlos Victoria, in besonderem Maße die Autoren: "Im Exil in den Vereinigten Staaten sind wir, um einen englischen Terminus zu verwenden, *outsider* gewesen." (1999/2000: 72) Und bitter fährt Victoria fort: "[...] die Arbeit eines Schriftstellers ist einsam und undankbar und die eines Schriftstellers, der keine Anerkennung findet, ist ganz besonders einsam und undankbar" (73). Über einen Mangel an Anerkennung können nun diejenigen unter den kubanischen Autoren kaum klagen, die seit Anfang der 90er Jahre⁴⁹ Kuba verließen,

⁴⁹ Bereits 1980/81 emigrierte eine Reihe von bekannten Autoren der älteren Generation: u.a. César Leante (*1928), der in seinem Roman *Calembour* (Leante* 1988) die Desillusionierung einiger zunächst mit der Revolution identifizierter Intellektueller während der Zeit bis 1961 thematisiert; José Triana (*1931), der in Kuba zunächst als einer der bedeutendsten Theaterautoren hervorgetreten war und der in seinem Pariser Exil mittlerweile auch Lyrik (*Miroir aller retour. Sonnets et poèmes à Saint-Nazaire*; Triana* 1996) und Erzählungen (*Les cinq femmes*; Triana* 1999) veröffentlichte; Antonio Benítez Rojo (*1931), der auf dem spanischen Buchmarkt bislang nur durch die Neuauflagen bereits in

sich vornehmlich in Europa (seltener: in Lateinamerika) niederließen und in spanischen Verlagen publizieren, haben diese doch in jüngster Zeit der (exil-)kubanischen Literatur zu einem ausgesprochenen *boom* verholfen.

Als international erfolgreichste Autorin ist hier die in Paris lebende Zoé Valdés (*1959) zu nennen, die seit ihrem ersten, 1995 erschienenen Bestseller *La nada cotidiana* ("Das tägliche Nichts"; Valdés* 1995) neben Lyrik und Kurzgeschichten sechs Romane (davon zwei Kurzromane) publizierte. Bereits der Titel des Romans *La nada cotidiana* verweist auf die zentrale Aussage: die Leere und Frustration, welche die Protagonistin – sie, die (wie die Autorin) im Jahr des Triumphs der Revolution geboren wurde, steht für eine ganze Generation – angesichts der geistigen und materiellen Armut erlebt im alltäglichen Kampf um das Überleben auf einer Insel, "die das Paradies errichten wollte und die Hölle schuf" (Valdés* 1995/1998: 20). Zoé Valdés bedient sich bekannter Topoi des "weiblichen Schreibens". Über eine weibliche Erzählerfigur, erkennbar als *alter ego* der Autorin – und, wie sich am Ende des Romans herausstellt, die Verfasserin desselben –, wird ein weiblicher Lebenslauf skizziert, der die Protagonistin über einen schmerzhaften Identitätsfindungsprozess – und über den Akt des Schreibens – aus der Abhängigkeit von Elternhaus und (erstem) Ehemann zur Selbstfindung und Selbstbehauptung gelangen lässt: eine *éducation sentimentale*, die sich im wesentlichen als *éducation sexuelle* erweist – oder, wie die Kritikerin Helena Araújo vermerkt, als Handbuch für den Leser, "um langandauernde Erektionen oder spektakuläre Orgasmen zu erzielen" (1999: 114).

Mit ihrem dritten im Exil publizierten Roman, *Te di la vida entera* ("Dir gehört mein Leben"; Valdés* 1996), verfolgte Zoé Valdés nun ein weitaus ambitionierteres Projekt. Unter dem deutlichen Einfluss von Guillermo Cabrera Infante wird über den Lebenslauf einer 1934 in der Provinz geborenen und in Havanna in bescheidenen Verhältnissen lebenden Frau der Unterschicht ein Panorama Kubas von den 50er Jahren bis hin zur Mitte der 90er

Kuba publizierter Werke in Erscheinung trat (*La isla que se repite* [Essay], 1998; *El mar de las lentejas* [Roman], 1999; ein weiterer Band seiner "Trilogie" über die Karibik, die Erzählungen *Paso de los vientos*, ist angekündigt); sowie Heberto Padilla (1932-2000), der im Exil neben weiterer Lyrik den halb-autobiographischen Roman *En mi jardín pastan los héroes* (*In meinem Garten grasen die Helden*; Padilla* 1981) veröffentlichte. Leante, Benítez Rojo und Padilla verließen Kuba als Dissidenten; dies gilt nicht für Edmundo Desnoes (*1930), der seit 1979 mit einer offiziellen Ausreisegenehmigung in den USA lebt und der mit seiner Anthologie *Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la revolución* (Desnoes* 1981) den bei weitem breitesten Überblick über die zwischen 1959 und ca. 1980 innerhalb wie außerhalb Kubas publizierte Literatur kubanischer Autoren vermittelt.

Jahre entworfen, welches das Havanna vor der Revolution als eine von Lebenskraft und Lebensfreude überschäumende Metropole, das Havanna nach der Revolution hingegen als eine alles Leben erstickende tote Stadt präsentiert und schließlich für die Herrschaft von Fidel Castro, "Größe *Extra Extra Large*" oder schlicht "XXL" genannt, eine Erklärung liefert: Die US-amerikanische Mafia war es, die seiner Revolution letztlich zum Sieg verhalf, und nur ihrer Unterstützung verdankt er es, dass er sich immer noch an der Macht hält, vermittelt er doch inzwischen nur den Eindruck eines Menschen, "der geistig zurückgeblieben ist oder der aufgrund von Verkalkung bereits an Hirnerweichung leidet" (Valdés* 1996/1997: 199).

An den Erfolg von Zoé Valdés vermochten andere exilkubanische Autorinnen anzuknüpfen: etwa Daína Chaviano (*1957) mit ihren beiden Romanen *El hombre, la hembra y el hambre* (Havanna-Blues; Chaviano* 1998) und *Casa de juegos* (Chaviano* 1999). Auch hier ist die kubanische Wirklichkeit – und das ist im besonderen die der in Trümmern, Dreck und Ratten verkommenen Altstadt Havannas – geprägt durch Hunger und Hoffungslosigkeit. Beidem zu entrinnen gelingt nur mit Hilfe von Dollars und das heißt konkret über den Schwarzmarkt und das Geschäft mit den (europäischen) Touristen, wobei es den stets wohlgeformten, betörend-sinnlichen Frauen vorbehalten ist, sich an diesen, in der Regel hässlichen, tumben und nur auf billigen Sex versessenen Zeitgenossen, als Prostituierte schadlos zu halten. Und auch hier wird die weibliche Identitätssuche zu einer Reise in die Welt bizarrster hetero- und homosexueller Erfahrungen, wobei die Autorin bei der mittlerweile als Zeichen von "Modernität" obligat erscheinenden Überblendung verschiedener Zeit- und Realitätsebenen auch einen Ausflug in die Welt der *santería* unternimmt, indem sie die Libido der *orishas* in "kathartischer" Funktion (1999: 167) in den Dienst der sexuellen und gesellschaftlichen Befreiung ihrer Protagonistinnen stellt.⁵⁰

⁵⁰ Auf Erotik oder Pornographie – die Grenzen, so sie denn überhaupt bestehen, sind gewiss schwer auszumachen – scheint kaum eine der (in Spanien) aktuell publizierenden exilkubanischen Autorinnen verzichten zu wollen. Marcia Morgado (*1951) verweist bereits im Titel ihres Romans, *69 Memorias eróticas de una cubanoamericana* (Morgado* 1998), auf das, was der Leser erwartet: die Schilderung einer schier endlos scheinenden, rein additiven Abfolge erotischer Abenteuer der sexuell hyperaktiven Protagonistin, wobei die Autorin bemüht ist, sämtliche sprachlichen wie moralischen Konventionen zu de-savouieren. Yanitzia Canetti (*1967) entfaltet in ihrem Roman *Al otro lado* (Canetti* 1997) immerhin ein tragfähiges Handlungsgerüst, über das die Protagonistin, durch einen Gefängnisaufenthalt traumatisiert, die Erinnerung und damit die Gewissheit ihrer Identität zurückzugewinnen sucht; doch die Erinnerung, die zu reaktivieren der Protagonistin gelingt, evoziert (im zweiten Teil des Romans) vorrangig die reiche sexuelle Erfahrung,

Zoé Valdés wie Daína Chaviano wurden aufgrund der ästhetischen Qualitäten ihrer Romane, ihres hyperbolisch-surrealen und spöttisch-respektlosen Spachgestus, von der Kritik mit viel Lob bedacht. Doch ist Jesús Díaz zuzustimmen, wenn er den Erfolg von Zoé Valdés – und dies gilt gleichermaßen für Daína Chaviano – damit erklärt, dass sie der Erwartungshaltung des europäischen Lesepublikums entspricht; und diese lässt sich nach Díaz auf wenige Komponenten reduzieren: „eine Dosis Feminismus, eine Dosis Sex, eine Dosis Entfremdung, eine Prise Lezama Lima“ (Maspéro 1998: 103).⁵¹ Männliche Autoren haben sich gleichermaßen einiger der inkriminierten Komponenten bedient: etwa derselbe Jesús Díaz (*1941) und Eliseo Alberto (*1951), die beiden bedeutendsten unter den aktuell publizierenden Autoren dieser Generation. Auch sie verbinden in ihren Texten Erotik mit Nostalgie, eine unverhüllte, bisweilen provokant vulgärsprachliche Schilderung sexueller Praktiken mit einer höchst komplexen Konstruktion ihrer Geschichte(n), wobei gleichermaßen – auch dies eine offenbar unverzichtbare Komponente – das Havanna der 90er Jahre in seinem materiellen Elend und

über die schließlich Identität zur Gewissheit wird: „Ich begründete Nationen von Spermen und ovulierte, bis ich ausgetrocknet war. Ich habe stets Lust empfunden, wenn mich die süßsauren Säfte anderer ölen. [...] Ich zögerte nicht, an jeder Tür zu klopfen, um auf der anderen Seite meinem Ich zu begegnen, das mir öffnete und mich zum Eintreten aufforderte“ (187f.). Marcia Morgado und Yanitzia Canetti ergänzen mit ihren Erstlingsromanen die von Zoé Valdés so erfolgreich initiierte Traditionslinie exilkubanischen „weiblichen Schreibens“; dies gilt jedoch nicht für Mayra Montero (*1952), die in Puerto Rico aufwuchs, häufig der puertoricanischen Literatur zugerechnet wird, sich aber nach eigener Aussage als Kubanerin (oder als *caribeña*) begreift. Zwar widmete auch sie sich dem „erotischen Roman“ – zuletzt mit dem Roman *Púrpura profundo* (Montero* 2000), der im Februar 2000 den Preis „La sonrisa vertical“ des Verlags Tusquets erhielt –, doch erweist sie sich bei der Schilderung sexueller Praktiken im Vergleich zu den genannten Autorinnen als ausgesprochen zurückhaltend, verzichtet sie zudem auf die übliche Verquickung von Sex und Politik. Dies gilt gleichermaßen für ihre anderen Romane, die wie *Púrpura profundo* nicht in Kuba, sondern in anderen Regionen der Karibik, etwa – wie ihr erster großer Erfolg, *Tú, la oscuridad* („Der Berg der verschwundenen Kinder“; Montero* 1995) – in Haiti, angesiedelt sind, aber auch für ihren bislang einzigen Roman, der in Kuba spielt, *Como un mensajero tuyo* („Wie Aida Caruso fand“; Montero* 1998): die Rekonstruktion einer vorgeblich historisch verbürgten Liebesbeziehung zwischen einer Kubanerin afro-chinesischer Abstammung und Enrico Caruso, der – historisch verbürgt – 1920 im Teatro Nacional von Havanna auftrat und, durch die Explosion einer Bombe während der Aufführung von *Aida* verschreckt, mehrere Tage verschwand.

⁵¹ José Lezama Lima (1910-1976) erweisen nahezu alle exilkubanischen Autoren dieser Generation ihre Reverenz, galt er ihnen doch – zu Recht – als ein Autor, der sich allein seiner Ästhetik verpflichtet fühlte, und – zu Unrecht – als heimlicher Dissident. Doch bei manchen Autoren, wie etwa Zoé Valdés, mag der Eindruck entstehen, dass der Literat Lezama einzig über das berühmte 8. Kapitel seines Romans *Paradiso* als „Altmeister“ der Erotik rezipiert wurde.

moralischen Verfall als Symbol für die Revolution stilisiert wird. Doch bei Díaz und Alberto werden die benannten Komponenten zu einem strukturierten *testimonio* verdichtet, in dem der Gestus des Protests oder der Kritik über die Erinnerung funktional eingebunden ist: "das Medium der Erinnerung als Ästhetisierung der ideologischen Desillusionierung" (Rojas 1997: 228).

In Jesús Díaz' Roman *La piel y la máscara* ("Die Haut und die Maske"; Díaz* 1996) wird diese "Desillusionierung" auf zwei sich immer wieder überlappenden Ebenen enthüllt: in der Realität des Romans über die Konfrontation einer Reihe von Schauspielern mit ihrem Regisseur, der, international bekannt, jedoch von den offiziellen Stellen als ideologisch wenig zuverlässig erachtet, im Havanna der 90er Jahre einen Film dreht und sich aufgrund des herrschenden Mangels wie aufgrund der drohenden Zensur mancherlei Problemen gegenüber sieht; und in der Fiktion des Films über die Geschichte einer Kubanerin, die vor Jahren in die USA emigrierte und ihre beiden Söhne zurückließ und die nach Kuba zurückkehrt, um die Vergangenheit einzuholen, jedoch erfahren muss, dass einer der Söhne bei dem Versuch, in einem Boot nach Miami zu gelangen, ums Leben kam. Die Vergangenheit erweist sich als uneinholbar und selbst die Gegenwart lässt eine Aussöhnung mit der eigenen Geschichte nicht zu, was der Verlauf der kubanischen Revolution – und der Film – erklärt. Denn dieser ist nach dem Zeugnis des Regisseurs der

Abgesang auf eine Revolution, deren nun schon weit zurückliegende Erfolge ich begeistert beklatscht hatte, zu deren Gräueltaten, Exzessen und Absurditäten ich sträflich geschwiegen hatte und der gegenüber ich nicht als Richter, sondern als Zeuge auftreten wollte, als jemand, der sich von dem weiten und schwierigen Terrain des Unwiderruflichen aus artikuliert (23).

In seinem 1998 publizierten Roman *Dime algo sobre Cuba* (Díaz* 1998) nahm Jesús Díaz das Thema des Exils in den USA und der *balseros*⁵² wieder auf, um eine höchst bizarr anmutende Geschichte zu erzählen. Ein über Mexiko illegal in die USA eingereister Kubaner namens Stalin Martínez verbringt sechs Tage auf dem Dach des Hauses, in dem sein bereits vor Jahren nach Miami emigrierter Bruder Lenin lebt, um unter der sengenden Sonne hungernd und verdreckt das Aussehen eines *balsero* zu gewinnen und schließlich vom Bruder vor der Küste in einem kleinen Boot ausgesetzt zu werden, da er als *balsero* seine Situation in den USA problemlos zu legali-

⁵² Das Schicksal dieser *balseros* wurde vielfach im Roman thematisiert: etwa von J. Joaquín Fraxedas (*1950) in *The Lonely Crossing of Juan Cabrera* (Fraxedas* 1993) und Alexis Díaz-Pimienta (*1966) in *Prisionero del agua* (Díaz-Pimienta* 1998).

sieren hofft. Kritik richtet sich gegen das kubanische Exil ebenso wie gegen das Kuba Fidel Castros, ohne dass hier den inzwischen gängigen Topoi Neues hinzugefügt wird. Innovativ aber ist der Roman in seinem parodistischen Gestus und der liebevoll-spöttischen Distanz, mit der sämtliche Klischees der *cubanidad* – und der exilkubanischen Literatur – reproduziert werden.

Auch Eliseo Alberto bedient sich in seinem Roman *Caracol Beach* (Alberto* 1998) mancher Topoi, die für die Literatur dieser jüngsten Generation der kubanischen Diaspora charakteristisch sind. „Ich wollte“, so erklärte er in einem Interview, „gewissermaßen unterschwellig das Thema der Diaspora und ihre Äußerungsformen behandeln, die Entwurzelung, die Zerrissenheit [...]“ (Martínez 1998: 1F) Handlungsräume sind Kuba und Angola ebenso wie ein imaginärer Ort in den USA, an dem sich disparate Lebensläufe kreuzen, deren Linien, für den Leser voraussehbar, unerbittlich und unabwendbar in eine Katastrophe münden. *Caracol Beach* ist – und Eliseo Alberto verweist explizit auf den Einfluss, den Gabriel García Márquez auf ihn ausübte (Alberto* 1998: 10) – die „Chronik eines angekündigten Todes“: die letzte Nacht im Leben eines in die USA emigrierten Kubaners, der in Angola als Soldat an einem Krieg teilnahm, welchen er nie begriff, und der, in dem Wahn, den Tod seiner Kameraden verursacht zu haben, jedoch unfähig, den eigenen ersehnten Tod selbst herbeizuführen, sich auf den Weg macht, seinen Mörder zu suchen. Kuba – *Cubita La Bella* – wird vielfach nostalgisch evoziert: Für das Mädchen Laura, das in den USA aufwuchs und keine eigene Erinnerung mehr an die Heimat besitzt, ist Kuba „ein Piano, auf dem jemand jenseits des Horizontes spielt“ (234); und für Beto, den *soldado*, der seinem Wahn zu entfliehen sucht, ist Kuba, assoziiert mit der Mutter und den Göttern der *santería*, der einzige, nur mehr in der Erinnerung zugängliche Fluchtpunkt, der ihm trotz der erlebten Armut und existentiellen Not Sicherheit suggeriert.

Eliseo Alberto verzichtet in seinem Roman auf jenen Gestus des Protests, der für die exilkubanische Literatur seiner Generation charakteristisch ist. Kritik äußerte er in seiner ein Jahr zuvor publizierten Autobiographie *Informe contra mí mismo* („Rapport gegen mich selbst. Ein Leben in Kuba“; Alberto* 1997): unter den mittlerweile überaus zahlreich erschienenen Autobiographien (exil-)kubanischer Autoren⁵³ der überzeugendste Text, da sich

⁵³ Neben den von der Kritik bisweilen als „emblematisch“ bezeichneten Texten von Reinaldo Arenas (*Antes que anochezca* [„Bevor es Nacht wird“; Arenas* 1992]), Gustavo Pérez Firmat (*Next Year in Cuba. A Cubano's Coming of Age in America* [Pérez Firmat* 1995]) und Eliseo Alberto seien hier nur die wichtigsten Autobiographien und *testimo-*

Alberto der Polemik enthält, seine durchaus ungeschminkte Kritik an Fehlentwicklungen der Revolution in jeweils historischer Perspektive begründet und über den Abdruck von (fiktiven) Briefen aus Kuba und dem Exil andere, ihm auch widersprechende Stimmen zu Wort kommen lässt. *Informe contra mí mismo* ist ein Zeugnis der Desillusionierung, des "Scheiterns der Utopie der Rebellion" (80); Zeugnis aber auch einer Aporie: der des Exils, vornehmlich in Miami, das nichts anderes ist als eine "sentimentale Illusion" (45), "pathetisches Labyrinth einer Nostalgie, die sich – was schließlich ein jeder der Rasse schuldig ist – über einen *criollismo*, eine einschlägige sentimentale Folklore, Ausdruck verschafft" (114).

Den Titel seiner Autobiographie erklärt Alberto im Prolog mit dem Hinweis darauf, dass er einst dem kubanischen Nachrichtendienst als Informant gedient und über seine Familie⁵⁴ berichtet habe; und so beginnt sein einem Akt des Exorzismus assoziiertes Bekenntnis mit dem Satz: "Den ersten gegen meine Familie gerichteten Bericht verlangten sie von mir Ende 1978." Indem der Verlag – vermutlich ohne den Autor zu konsultieren – diesen Satz auf der Banderole, die den Umschlag des Buches schmückt, reproduzierte, verriet er ein strategisches Konzept, das von einem Kubaner außerhalb Kubas publizierte Literatur unter dem Aspekt der Abrechnung zu vermarkten sucht. Doch der Text selbst, in dem sich die im Prolog geäußerte Selbstbezeichnung des Autors sehr schnell nur als Vorwand für die eigene Erinnerungsarbeit erweist, taugt nicht als Zeugnis eines unversöhnlichen Dissidenten. Zwar wurde das Buch in Kuba offiziell verboten, musste Alber-

nios genannt: von Heberto Padilla *La mala memoria* (Padilla* 1989); von Nivaria Tejera (*1930; N. T. verließ Kuba bereits 1965) *J'attends la nuit pour te rêver, Révolution* (Tejera* 1997); von Jorge Masetti (*1955; J. M. wurde in Argentinien geboren, wuchs jedoch in Kuba auf) *El furor y el delirio. Itinerario de un hijo de la Revolución cubana* (Masetti* 1999); von Norberto Fuentes (*1943) *Dulces guerreros cubanos* (Fuentes* 1999); von Lisandro Otero (*1932; L. O. lebt gegenwärtig mit einem offiziellen Ausreisevisum in Mexiko) *Llover sobre mojado (Una reflexión personal sobre la historia)* (Otero* 1999); von Carlos Alberto Montaner *Viaje al corazón de Cuba* (Montaner* 1999; ein historisches *testimonio*, das vorgibt, eine "totale Synthese" der kubanischen Revolution zu liefern [Klappentext]).

⁵⁴ Eliseo Alberto – sein vollständiger Name ist Eliseo Alberto de Diego y García Marruz – entstammt einer berühmten kubanischen Literatenfamilie. Er ist der Sohn von Eliseo Diego (1920-1994) und Neffe von Fina García Marruz (*1923) sowie Cintio Vitier (*1921), die der avantgardistischen Dichtergruppe "Orígenes" angehörten und neben José Lezama Lima als bedeutendste Autoren die ältere Generation kubanischer Lyriker im 20. Jahrhundert repräsentieren.

to selbst Sanktionen hinnehmen,⁵⁵ doch war ihm auch bewusst, dass er ebenso in Exilkreisen, insbesondere in Miami, auf vehemente Kritik stoßen würde, denn, so Alberto in dem bereits zitierten Interview, "man betrachtet mich dort als Castro-Kommunisten, weil ich nicht sage, dass Fidel kleine Kinder frisst" (Martínez 1998: F1). Sein Ziel war es, mit seiner "Selbstbezeichnung" – nach eigener Aussage "ein versöhnliches Buch" (ibid.) – den bis heute unversöhnlichen Gegensatz zwischen den Parteien zu überwinden. Denn, so sein an beide Seiten gerichteter Vorwurf:

Sie sind beide in dieselbe Falle gegangen: Aus Vorsicht und um sich ja keine Blöße zu geben, verherrlichen oder bagatellisieren sie die Errungenschaften des revolutionären Prozesses, nehmen aber die Argumente der Gegenseite nicht zur Kenntnis und verweigern sich schließlich aufgrund ideologischer Prinzipien dem Dialog (Alberto* 1997: 24).

Einen solchen Dialog zu fördern, war das Ziel unterschiedlicher Initiativen. So wurden seit 1994 mehrere Kongresse veranstaltet, auf denen Kubaner beider "Ufer" zu Wort kamen, wurden Anthologien publiziert, in denen in Kuba wie außerhalb Kubas lebende Autoren vertreten sind.⁵⁶ Und Jesús Díaz gründete 1996 mit *Encuentro de la cultura cubana* eine Zeitschrift, intendiert, wie er in einem Interview äußerte, als "demokratische Stätte der Begegnung, wo die Antagonismen endlich überwunden werden" (Maspéro 1998: 101).

Die sichtbarsten Zeichen für einen möglichen Dialog aber ergeben sich aus der literarischen Praxis, denn die thematische Fokussierung ebenso wie der Sprachgestus mancher Texte, die in Spanien publiziert wurden, jedoch von Autoren stammen, welche weiterhin in Kuba leben, zeigen eine Übereinstimmung mit der Literatur der Diaspora, die eine inhaltliche Bestimmung derselben gewissermaßen unterläuft. Nur drei Autoren seien kurz vorgestellt. In den Erzählungen *Trilogía sucia de La Habana* (Gutiérrez* 1998) und dem Roman *El Rey de La Habana* (Gutiérrez* 1999) von Pedro Juan Gutiérrez (*1950)⁵⁷ ist das nur grob skizzierte Handlungsgerüst Vorwand für

⁵⁵ Der Autor war wie viele andere Schriftsteller und Künstler seit Ende der 80er Jahre mit offizieller Genehmigung ausgereist und lebte in Mexiko, kehrte aber regelmäßig nach Kuba zurück. Nach der Veröffentlichung seines *Informe* wurde ihm entsprechend einer ministeriellen Verfügung für den Zeitraum von fünf Jahren die Einreise nach Kuba verweigert (Martínez 1998: F1).

⁵⁶ Zu nennen sind für alle Gattungen Desnoes* (1981); Behar/León* (1994); für die Lyrik De la Hoz* (1994); Lázaro/Zamora* (1995); für das Theater Espinosa Domínguez* (1992); Adler/Herr* (1999).

⁵⁷ Die einzige verfügbare biographische Information wurde dem Klappentext beider Bücher entnommen; danach arbeitet der Autor als Journalist in Havanna.

die detaillierte Schilderung einer gänzlich verkommenen, von Huren, Zuhältern, Bettlern und Kriminellen bevölkerten Stadt – “das apokalyptische städtische Panorama am Ende des Jahrtausends” (Gutiérrez* 1999: 115) –, in der jeder mit jedem kopuliert – oder als Voyeur masturbiert – und Sexualität stets mit brutaler Gewalt verknüpft ist, wobei der Autor in der Darstellung sexueller Praktiken, die den Liebesakt auf eine rein mechanische Manipulation und die Frauen auf ihre Geschlechtsorgane reduzieren, mit seinem obszön-aggressiven Sprachgestus und der besonderen Vorliebe für pervertierte oder auch morbide Formen der Sexualität einschließlich der Nekrophilie gezielt auf Schockeffekte setzt.

Pedro Juan Gutiérrez konnte zumindest in Spanien einen beachtlichen Verkaufserfolg erzielen, lässt er sich doch – wie werbewirksam auf der Banderole des Umschlags der 4. Auflage seiner *Trilogía sucia* (1999) hervorgehoben – vermarkten als “eine Art karibischer Bukowski oder kubanischer Henry Miller”, “genauso radikal wie Reinaldo Arenas und weitaus schärfer als Zoé Valdés”. Abilio Estévez (*1954)⁵⁸ erregte mit seinem Roman *Tuyo es el reino* (“Dein ist das Reich”; Estévez* 1997) nicht nur in Spanien, sondern auch international Aufsehen; so wurden die Übersetzungsrechte mittlerweile in 13 Länder verkauft, wurde sein Werk in Frankreich zum besten ausländischen Buch des Jahres 2000 gekürt. Der Roman, historisch angesiedelt in den letzten Monaten vor dem 1. Januar 1959, bietet, ganz in der Tradition eines Reinaldo Arenas, ein halluzinatorisch anmutendes, extrem fragmentarisches Panorama einer schier endlos erscheinenden Zahl bizarrer Gestalten und Lebensläufe, präsentiert aus einer Vielzahl von Erzählperspektiven, unter denen sich schließlich am Ende des Romans als die zentrale Perspektive die eines 11-jährigen Jungen enthüllt, identifiziert mit dem Autor des Romans, der die eigene Kindheit zu rekonstruieren sucht: aus nachzeitiger Perspektive bewertet als einzig reale Erfahrung, enthüllt sich ihm doch die Zeit danach nur als “armselige Variation” des zuvor Gelebten und letztlich nur als “Vorwand, um Erinnerungsarbeit zu leisten” (320).

Bei Abilio Estévez treten die politischen Ereignisse der historischen Zeit in den Hintergrund; bei Leonardo Padura Fuentes (*1955), dessen Tetralogie

⁵⁸ In Kuba gilt Estévez als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Theaterautoren. In Spanien erschienen im Anschluss an den Erfolg seines ersten Romans, publiziert von demselben Verlag, der Erzählband *El horizonte y otros regresos* (Estévez* 1998) sowie ein Nachdruck seines bereits in Kuba veröffentlichten Gedichtbandes *Manual de tentaciones* (1999).

“Die vier Jahreszeiten”⁵⁹ in der Gegenwart, konkret: im Jahre 1989, spielt, ist die politische und sozioökonomische Wirklichkeit, evoziert in kritischer Perspektive, hingegen ständig präsent. Seine Romane folgen dem Schema des Kriminalromans, der ja in der kubanischen Literatur nach 1959 zu einer Gattung mit ganz spezifischen Merkmalen entwickelt wurde, und so ist der Ermittler auch folgerichtig ein Mitglied der staatlichen Sicherheitsorgane. Doch Padura Fuentes steht auch in der Tradition von Dashiell Hammett und Raymond Chandler und so ist der *teniente* Mario Conde auch ein Zeitzeuge, der angesichts der desolaten Versorgungslage, angesichts von Inkompetenz und Korruption in höchsten Regierungskreisen, angesichts von Anpassung und Opportunismus auch in Intellektuellenkreisen von der eigenen Motivation wenig überzeugt ist. Mario Conde ist nicht mehr der revolutionäre Held jener Krimis und (Anti-)Spionageromane, die von der offiziellen Kulturpolitik als didaktisch wertvoller Beitrag zu einer *literatura revolucionaria* gefördert wurden. Er ist ein Skeptiker, “traurig und einsam und sentimental” (Padura Fuentes* 2000: 142), der der eigenen Entfremdung – “dem schmerzhaften Empfinden, nicht dazuzugehören, fremd und anders zu sein” (Padura Fuentes* 1997: 17) – dadurch zu entkommen sucht, dass er nostalgisch eine Vergangenheit beschwört, in der er als Student seine ersten (an der Zensur gescheiterten) schriftstellerischen Versuche unternahm. Seine kritische Perspektive nährt sich aus der ihn umgebenden Realität und seinen Berufserfahrungen, “zehn Jahre, in denen er sich in den Kloaken der Gesellschaft gewälzt hatte” (Padura Fuentes* 2000: 56), aber auch aus der Erkenntnis des persönlichen Scheiterns, “dieser langen Kette von Irrtümern und Zufällen, die sein Dasein geprägt hatten” (2000: 28). Und so beschließt er im letzten Teil der Tetralogie, aus dem Polizeidienst auszusteigen und einen Roman zu schreiben:

[...] er würde eine Geschichte der Frustration und der Illusion schreiben, eine Geschichte der Ernüchterung und des Scheiterns und des Schmerzes, den die Erkenntnis hervorruft, dass man sich, selbstverschuldet oder nicht, sämtliche Wege versperrt hat. Das war sein entscheidendes Generationserlebnis, das so tief verwurzelt war und so gut genährt wurde, dass es mit den Jahren immer überwältigender wurde, und er kam zu dem Schluss, dass es der Mühe wert war, aufgeschrieben zu werden als einzig wirksames Mittel gegen das Schlimmste

⁵⁹ Die einzelnen Bände, von denen bislang drei in Spanien erschienen, entstanden, entsprechend einer Anmerkung des Autors (Padura Fuentes* 1998), in dieser Reihenfolge (in Klammern die vom Autor angegebene jahreszeitliche Zuordnung): *Pasado perfecto* (Winter [Padura Fuentes* 2000]), *Vientos de Cuaresma* (“Frühling”; der Roman, der den Preis der UNEAC erhielt, erscheint in Spanien vermutlich 2001), *Máscaras* (“Sommer” [Padura Fuentes* 1997]), *Paisaje de otoño* (“Herbst” [Padura Fuentes* 1998]).

aller Vergessen und als gangbarer Weg, um ein für allemal zum diffusen Kern jenes unmissverständlichen Missverständnisses zu gelangen: Wann, wie, warum und wo hatte alles begonnen, den Bach runterzugehen? Wie viel Schuld (wenn überhaupt) hatte jeder von ihnen? Wie viel er selbst? (Padura Fuentes* 1998: 26).

Etwa 1,2 Millionen Menschen kubanischer Herkunft leben heute in den USA; und eine wachsende Zahl kubanischer Autoren lebt und schreibt heute in Mexiko, Caracas und Lima, in Madrid, Barcelona und auf den Kanarischen Inseln, in Paris, Wien und Stockholm.⁶⁰ Für viele gilt die exilspezifische Erfahrung von Verlust, Entfremdung und Entwurzelung, nach Edward W. Said "die fundamentale Traurigkeit des Bruchs, [die] nie überwunden werden kann" (1984: 49). Die in dieser Perspektive verfasste Literatur, die der "ersten Generation des Exils" ebenso wie die vieler Vertreter der "Kinder der Revolution", reproduziert die eingangs erstellte Typologie einer "Exilliteratur", die mittlerweile bei einer ganzen Reihe von Autoren Gefahr läuft, denselben Eindruck zu vermitteln, den der fünfte von Zoé Valdés im Exil publizierte Roman, *Café Nostalgia* (1997), bei dem spanischen Literaturkritiker Miguel García-Posada hervorrief: "dass die Behandlung des kubanischen Stoffes [...] einen gewissen Sättigungsgrad erreicht hat" (1997: 22).⁶¹ Dies gilt nun aber nicht für jene Autoren, die hier als "erste Generation

⁶⁰ Als wichtigste kulturelle Zentren gelten neben Miami Madrid und Barcelona, da eine Reihe hier ansässiger Verlage sich intensiv um die (exil-)kubanische Literatur bemüht. René Vázquez Díaz (*1952), der in Schweden lebt, vermag kaum auf eine gut funktionierende Infrastruktur vor Ort zurückzugreifen, veröffentlichte aber mehrere Bände mit Theaterstücken, Lyrik und Erzählungen, sowie Romane, darunter der zuerst in schwedischer Sprache publizierte Titel *La Isla del Cundeamor* (Vázquez Díaz* 1995) sowie *La era imaginaria* (Vázquez Díaz* 1987) – der Roman, der dem Autor internationale Aufmerksamkeit bescherte und der sich vor allem durch seinen überaus experimentellen Charakter auszeichnet sowie die Tatsache, dass die Kritik an der kubanischen Revolution über polyphone Stimmen geäußert wird, die auf einer ersten Interpretationsebene Kindern zuzuordnen sind.

⁶¹ Diesem Umstand wird durch einige Autoren mittlerweile dadurch Rechnung getragen, dass sie die Handlung ihrer Romane außerhalb Kubas und des exilkubanischen Milieus ansiedeln und auf die bekannten Topoi des "kubanischen Stoffes" verzichten. In Manuel Pereiras (*1948) Roman *Toilette* (Pereira* 1993) wird über den Protagonisten und Ich-Erzähler, der in Frankreich als "Verbannter" und "Fremder" lebt und (neben einer grotesken Kriminalgeschichte) im wesentlichen seine Erfahrungen in französischen Toiletten referiert – wobei er so ganz nebenbei eine (ironisch gebrochene) Kulturgeschichte derselben liefert –, zwar noch das Exil thematisiert; doch bleibt die Herkunft des Protagonisten, von dem der Leser nur erfährt, dass er "in den Tropen" geboren wurde, im Dunkeln, bleiben auch Hinweise auf die Motive seines Exils ausgespart. In José Manuel Prietos Roman *Enciclopedia de una vida en Rusia* (Prieto* 1998) ist der Protagonist (durch einen einzigen Hinweis im Text) zwar als *cubano* ausgewiesen; doch ist dieses

der Diaspora" und als "Kinder des Exils" apostrophiert wurden und die dem Verlust des vertrauten Lebensraums und dem möglicherweise drohenden Verlust von Identität mit einer neuen Perspektive entgegentreten. Edward W. Said sieht einen solchen Verlust als unhintergebar; doch er beschwört auch eine "erlösende Sicht des Exils", denn die Erfahrung des Exils (wie der Diaspora) "ist eine Erfahrung, die man erleidet, um Identität oder sogar das Leben selbst auf einer reicheren, bedeutungsvolleren Stufe neu zu definieren" (1984: 53). Für Severo Sarduy etwa – und dies gilt gleichermaßen für einige Vertreter der jüngeren Generation – boten Ferne und Distanz die Chance, sich vor dem Hintergrund einer neuen Lebenserfahrung aus einer anderen, privilegierten Perspektive Kuba und der *cubanidad* anzunähern. Oder, wie es Said formuliert:

Die meisten Menschen kennen im wesentlichen eine Kultur, einen Lebensbereich, eine Heimat; Exilanten kennen derer mindestens zwei und diese Vielzahl der Perspektiven bewirkt ein Bewusstsein von gleichzeitig existierenden Dimensionen: ein Bewusstsein, das – um einen Ausdruck aus der Musik zu entlehnen – *kontrapunktisch* ist (Said 1984: 55).

Diese Feststellung gilt in besonderem Maße für die "Kinder des Exils", die als *hyphenated Americans* oder "Bindestrich-Amerikaner" einen intermediären Raum besetzen, nach Homi K. Bhabha

jenen Zwischenraum zwischen klar definierten Identitäten, [der] die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität eröffnet, welche ihrerseits Raum schafft für Differenz ohne angenommene oder verordnete Hierarchie (Bhabha 1997: 4).

Kann nun, so sei abschließend gefragt, mit Blick auf Kuba heute noch von *einer* Nation und von einer kubanischen *Nationalliteratur* gesprochen werden? Die Nation wird verstanden als eine Gesellschaft, die sich im Bewusstsein und Willen ihrer Mitglieder als Identität stiftende und Loyalität fordernde Gemeinschaft manifestiert, zu begreifen als Projekt und Postulat oder, um die berühmte Formel Ernest Renans aufzugreifen, als "täglich wiederholtes Plebiszit".⁶² Ein solches Plebiszit würde gewiss bei dem überwiegenden Teil der außerhalb Kubas lebenden Kubaner dann zu einer Absage an das nationale Projekt führen, wenn die eingeforderte Loyalität aufgerufen ist, er-

Faktum in dem Roman, der – neben einem kritischen Blick auf das post-kommunistische Russland – über die (Un-)Möglichkeit des Romanschreibens reflektiert, gänzlich unwichtig. Und der bislang letzte veröffentlichte Roman von Jesús Díaz, *Siberiana* (Díaz* 2000), handelt von einer Liebesgeschichte zwischen einem Kubaner und einer Russin, angesiedelt in Sibirien und gänzlich losgelöst vom kubanischen Kontext.

⁶² Vgl. hierzu Gewecke (1996: 211 und passim).

scheint diese doch unvereinbar mit der Haltung eines "Dissidenten", die ihr Verhältnis zum Kuba Fidel Castros charakterisiert. Hinsichtlich der Frage nationaler (kultureller) Identität mag hingegen durchaus ein für beide "Ufer" gleichermaßen geltendes Konzept angenommen werden, dies unter der Voraussetzung, dass kulturelle nationale Identität als eine multiple Identität gesehen wird, welche der interkulturellen Hybridität moderner Gesellschaften ebenso Rechnung trägt wie der durch Migrationsprozesse geförderten transkulturellen Vernetzung.⁶³

Eine solchermaßen definierte nationale Identität kann sehr wohl das Konzept einer Nationalliteratur fundieren. Und so haben sich kubanische Autoren innerhalb wie außerhalb Kubas für *eine* kubanische Literatur oder Kultur ausgesprochen: außerhalb Kubas etwa Jesús Díaz – "es gibt nur eine kubanische Kultur" (Maspéro 1998: 101) – und Eliseo Alberto – "eine multiplizierte und nicht dividierte, eine eher divergierende als konzentrische Kultur" (Alberto* 1997: 306) – und in Kuba selbst etwa der Theaterkritiker Rine Leal, der anlässlich der Publikation der Anthologie *Teatro cubano contemporáneo* (Espinosa Domínguez* 1992), die auch Texte exilkubanischer Autoren enthält, aus der inselkubanischen Perspektive postuliert:

Entscheidend ist, dass wir dieses "andere" Theater als Teil unseres Theaters, als Ausdruck unserer Kultur begreifen und, was noch wichtiger ist, seine Entwicklung im Kontext der Entwicklung unseres Theaters und nicht als etwas Fremdes erforschen müssen. [...] Es handelt sich um ein und dieselbe Dramatik, die unter unterschiedlichen Bedingungen realisiert wird.⁶⁴

Doch um diese hybride und dezentrierte *eine* Kultur zu konzeptualisieren, bedarf es des Dialogs, wie Rine Leal betont, und der Aufgabe essentialistischer Positionen. Das "Schwellenkonzept" der Nation, so schreibt Homi K. Bhabha unter Bezug auf seine durch inter- und transkulturelle Hybridität charakterisierte Vorstellung der *DissemiNation*, "würde gewährleisten, dass keine politische Ideologie für sich transzendente oder metaphysische Autorität beanspruchen könnte" (1997: 148). Zu einem solchen Verzicht ist die "harte Linie" des Exils nicht bereit; und so wird von einem ihrer Wortführer, Gustavo Pérez Firmat, das Konzept *einer* Literatur, in dem insulare und außerinsulare Literatur miteinander in einen Dialog treten können, ebenso abgelehnt wie die Konzepte von Ethnizität und Diaspora, denn beide, so Pérez Firmat, "stehen für ein schwaches Exil, eine Kubanität von geringer Intensi-

⁶³ Vgl. hierzu Welsch (1997) und Schulte (1997).

⁶⁴ Der Beitrag erschien zuerst in *La Gaceta de Cuba* (Havanna, Sept.-Okt. 1992); zitiert wurde nach dem Nachdruck in *Encuentro de la cultura cubana*, 4/5 (1997, S. 199).

tät" (1999b: 136f.). Für Pérez Firmat gilt es, die Haltung des "Dissidenten" gewissermaßen als "Seinsgrund" des Exilanten beständig und unversöhnlich zu beschwören, auch wenn er selbst längst zum *Cuban American* mutiert ist und für sich eine Rückkehr nach Kuba ausschließt. Und so heißt es bei ihm emphatisch: "Gegen das schwache Exil das harte Exil, das dauerhafte Exil; gegen die Kubanität von geringer Intensität die konvulsive Kubanität, das donnernde Ja: 'Yes: in thunder'" (137). Eliseo Alberto hingegen, dem von denselben Exilkreisen sein "samtenes Exil oder Exil von geringer Intensität" (Alberto* 1997: 194) zum Vorwurf gemacht wird, entwirft im Zusammenhang mit seiner Autobiographie ein versöhnliches, vielleicht aber auch allzu optimistisches Bild:

Ich weiß, dass die Veröffentlichung dieses Buches viele auf der Insel oder im Exil, die beiden Ufer des Konflikts, verärgern mag. In jedem Fall, so meine ich, haben sie die Wahl, es nicht zu lesen. Für mich bestand die Notwendigkeit, es zu schreiben. Wenn irgendein Landsmann in irgendeinem Winkel der Welt sich in einer dieser Seiten wiederfindet und sich über meine Erinnerungen selbst erinnert, dann werde ich mich nicht allein fühlen. Nur das Vergessen ist unverzeihlich. Früher oder später werden wir Kubaner im Inselschatten einer Wolke wieder zusammentreffen.⁶⁵

Literaturverzeichnis

Primärtexte

- 1960 Rivero Collado, Andrés: *Enterrado vivo*. México: Dinamismo.
- 1961 Díaz-Versón, Salvador: *...ya el mundo oscurece...: novela histórica de la revolución de Cuba*. México: Botas.
- 1962 Fernández Camus, Emilio: *Camino lleno de borascas*. Madrid: Gráficas Orbel.
- 1963 Sarduy, Severo: *Gestos*. Barcelona: Seix Barral.
- 1965 Cobo Sausa, Manuel: *El cielo será nuestro*. Medellín: Granamérica.
- 1965 Linares, Manuel: *Los Ferrández*. Barcelona: Maucci.
- 1965 Sánchez Torrentó, Eugenio: *Francisco Manduley: la historia de un pescador de ranas*. Coral Gables: Service Offset Printers.
- 1965 Viera Trejo, Bernardo: *Militantes del odio y otros relatos de la Revolución Cubana* [Miami: AIP 21965].
- 1966 Baquero, Gastón: *Memorial de un testigo*, Madrid: Rialp [*Poesía completa*, Madrid: Verbum 1998].
- 1966 Núñez Pérez, Orlando: *El grito*. San José: Victoria.
- 1967 Alonso, Luis Ricardo: *Territorio libre*. Oviedo: Richard Grandio.
- 1967 Cabrera Infante, Guillermo: *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral.

⁶⁵ Alberto* (1997, Klappentext).

- 1967 Fowler, Raoul A.: *En las garras de la paloma*. Miami: o. V.
- 1967 Landa, René G.: *De buena cepa*. Miami: Rema Press.
- 1967 Sarduy, Severo: *De donde son los cantantes*. México: Joaquín Mortiz.
- 1968 Villa, Alvaro de: *El olor de la muerte que viene*. Oviedo: Richard Grandio.
- 1969 Casey, Calvert: *Notas de un simulador*. Barcelona: Seix Barral.
- 1969 Entenza, Pedro: *No hay aceras*. Barcelona: Planeta.
- 1970 Novás Calvo, Lino: *Maneras de contar*. New York: Las Américas Publishing Company.
- 1971 Cabrera, Lydia: *Ayapá: cuentos de Jicotea*. Miami: Universal.
- 1971 González, Celedonio: *Los primos*. Miami: Universal.
- 1971 Juan, Alejandro: *Fuego*. Miami: Alejandro Toboada.
- 1972 Gómez-Kemp, Ramiro: *Los desposeídos*. Miami: Universal.
- 1972 Márquez y de la Cerra, Miguel F.: *El gallo cantó*. Río Piedras: Editorial San Juan.
- 1972 Montaner, Carlos Alberto: *Perromundo*. Barcelona: Ediciones 29 [Barcelona: Plaza & Janés 1984].
- 1972 Perera, Hilda: *El sitio de nadie*. Barcelona: Planeta.
- 1972 Sánchez-Boudy, José: *Los cruzados de la aurora*. Miami: Universal.
- 1972 Sarduy, Severo: *Cobra*. Buenos Aires: Sudamericana.
- 1973 Arcocha, Juan: *La bala perdida*. Barcelona: Plaza & Janés.
- 1974 Arroyo, Anita: *Raíces al viento*. San Juan: o. V.
- 1974 Cabrera Infante, Guillermo: *Vista del amancecer en el trópico*. Barcelona: Seix Barral.
- 1974 Henríquez, Enrique J.: *¡Patria o muerte!*. Santo Domingo: Horizontes de América.
- 1975 Montes Huidobro, Matías: *Desterrados al fuego*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1975 Sánchez-Boudy, José: *La soledad de la Playa Larga: mañana, mariposa*. Miami: Universal.
- 1976 Valladares, Armando: *Desde mi silla de ruedas*. Miami: Interbook.
- 1977 Cuadra, Angel: *Impromptus*. Washington-Miami: Solar.
- 1979 Cabrera Infante, Guillermo: *La Habana para un Infante difunto*. Barcelona: Seix-Barral.
- 1979 Montes Huidobro, Matías: *Ojos para no ver*. Miami: Universal.
- 1981 Desnoes, Edmundo (Hrsg.): *Los dispositivos en la flor: Cuba: literatura desde la revolución*. Hanover: Ediciones del Norte.
- 1981 Padilla, Heberto: *En mi jardín pastan los héroes*. Barcelona: Argos Vergara.
- 1982 Acosta, Iván: *El súper*. Miami: Universal.
- 1982 Arenas, Reinaldo: *Otra vez el mar*. Barcelona: Argos Vergara.
- 1984 Correa, Miguel: *Al norte del infierno*. Miami: SIBI.
- 1984 Muñoz, Elías Miguel: *Los viajes de Orlando Cachumbambé*. Miami: Universal.
- 1987 Rosales, Guillermo: *Boarding Home*. Barcelona: Salvat.

- 1987 Vázquez Díaz, René: *La era imaginaria*. Barcelona: Montesinos.
- 1988 Fernández, Roberto G.: *Raining Backwards*. Houston: Arte Público Press [²1997].
- 1988 Hospital, Carolina (Hrsg.): *Cuban American Writers: los atrevidos*. Princeton: Ediciones Ellas/Linden Lane Press.
- 1988 Lázaro, Felipe (Hrsg.): *Poetas cubanos en Nueva York*. Madrid: Betania.
- 1988 Leante, César: *Calembour*. Madrid: Pliegos.
- 1989 Arenas, Reinaldo: *El portero*. Málaga: Dador/Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- 1989 Hijuelos, Oscar: *The Mambo Kings Play Songs of Love*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- 1989 Muñoz, Elías Miguel: *Crazy Love*. Houston: Arte Público Press.
- 1989 Padilla, Heberto: *La mala memoria*. Barcelona: Plaza & Janés.
- 1990 Medina, Pablo: *Exiled Memories: a Cuban Childhood*. Austin: University of Texas Press.
- 1990 Sarduy, Severo: *Cocuyo*. Barcelona: Tusquets.
- 1991 Arenas, Reinaldo: *El asalto*. Miami: Universal.
- 1991 Arenas, Reinaldo: *El color del verano o Nuevo "Jardín de las delicias"*, Miami: Universal [Barcelona: Tusquets 1999].
- 1991 Lázaro, Felipe (Hrsg.): *Poetas cubanas en Nueva York: antología breve/Cuban Women Poets in New York: a Brief Anthology*. Madrid: Betania.
- 1991 Prida, Dolores: *Beautiful Señoritas & Other Plays*. Houston: Arte Público Press.
- 1991 Torres, Omar: *Fallen Angels Sing*. Houston: Arte Público Press.
- 1992 Arenas, Reinaldo: *Antes que anochezca: autobiografía*. Barcelona: Tusquets.
- 1992 Cabrera Infante, Guillermo: *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza & Janés/Cambio 16.
- 1992 Espinosa Domínguez, Carlos (Hrsg.): *Teatro cubano contemporáneo: antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral/Sociedad Estatal Quinto Centenario/Fondo de Cultura Económica.
- 1992 García, Cristina: *Dreaming in Cuban*. New York: Knopf [New York: Ballantine Books 1993].
- 1993 Fraxedas, J. Joaquín: *The Lonely Crossing of Juan Cabrera*. New York: St. Martin's Press.
- 1993 García Ramos, Reinaldo: *Caverna fiel*. Madrid: Verbum.
- 1993 Pereira, Manuel: *Toilette*. Barcelona: Anagrama.
- 1994 Behar, Ruth/Juan León (Hrsg.): *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba* (= *Michigan Quarterly Review*, 33 [1-2]).
- 1994 De la Hoz, León (Hrsg.): *La poesía de las dos orillas: Cuba (1959-1993): antología*. Madrid: Libertarias/Prodhufi.
- 1994 Medina, Pablo: *The Marks of Birth*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- 1994 Obejas, Achy: *We came all the way from Cuba so you could dress like this?* Pittsburgh/San Francisco: Cleis Press.
- 1994 Valero Real, Roberto: *Este viento de cuaresma*. Miami: Universal.
- 1994 Victoria, Carlos: *Puente en la oscuridad*. Miami: University of Miami.

- 1994 Victoria, Carlos: *La travesía secreta*. Miami: Universal.
- 1995 Fernández, Roberto G.: *Holy Radishes!*. Houston: Arte Público Press.
- 1995 Lázaro, Felipe/Bladimir Zamora (Hrsg.): *Poesía cubana: la isla entera: antología*. Madrid: Betania.
- 1995 Montero, Mayra: *Tú, la oscuridad*. Barcelona: Tusquets.
- 1995 Pérez Firmat, Gustavo: *Next Year in Cuba: a Cubano's Coming of Age in America*. New York: Doubleday-Anchor [*El año que viene estamos en Cuba*. Houston: Arte Público Press 1997].
- 1995 Valdés, Zoé: *La nada cotidiana*. Barcelona: Emecé [¹¹1998].
- 1995 Vázquez Díaz, René: *La Isla del Cundeamor*. Madrid: Alfaguara.
- 1996 Díaz, Jesús: *La piel y la máscara*. Barcelona: Anagrama.
- 1996 Manet, Eduardo: *Rhapsodie cubaine*. Paris: Grasset.
- 1996 Obejas, Achy: *Memory Mambo*. Pittsburgh/San Francisco: Cleis Press.
- 1996 Suárez, Virgil: *Going Under*. Houston: Arte Público Press.
- 1996 Triana, José: *Miroir aller retour. Sonnets et poèmes à Saint-Nazaire* [zweisprachige Ausgabe]. Paris: Maison des Ecrivains Etrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire.
- 1996 Valdés, Zoé: *Te di la vida entera*. Barcelona: Planeta [¹⁴1997].
- 1997 Alberto, Eliseo: *Informe contra mí mismo*. Madrid: Alfaguara.
- 1997 Canetti, Yanitzia: *Al otro lado*. Barcelona: Seix Barral.
- 1997 Estévez, Abilio: *Tuyo es el reino*. Barcelona: Tusquets.
- 1997 García, Cristina: *The Agüero Sisters*. New York: Knopf [New York: Ballantine Books 1998].
- 1997 Padura Fuentes, Leonardo: *Máscaras*. Barcelona: Tusquets.
- 1997 Suárez, Virgil: *Spared Angola: Memories from a Cuban-American Childhood*. Houston: Arte Público Press.
- 1997 Tejera, Nivaria: *J'attends la nuit pour te rêver, Révolution (traduit de l'espagnol cubain par François Vallée)*. Paris: L'Harmattan.
- 1997 Victoria, Carlos: *El resbaloso y otros cuentos*. Miami: Universal.
- 1998 Abreu, Los Hermanos [Nicolás Abreu Felipe/José Abreu Felipe/Juan Abreu]: *Habanera fue*. Barcelona: Muchnik.
- 1998 Alberto, Eliseo: *Caracol Beach*. Madrid: Alfaguara.
- 1998 Chaviano, Daína: *El hombre, la hembra y el hambre*. Barcelona: Planeta.
- 1998 Díaz, Jesús: *Dime algo sobre Cuba*. Madrid: Espasa Calpe [³1998].
- 1998 Díaz-Pimienta, Alexis: *Prisionero del agua*. Barcelona: Alba.
- 1998 Estévez, Abilio: *El horizonte y otros regresos*. Barcelona: Tusquets.
- 1998 Gutiérrez, Pedro Juan: *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama [⁴1999].
- 1998 Montero, Mayra: *Como un mensajero tuyo*. Barcelona: Tusquets.
- 1998 Morgado, Marcia: *69 Memorias eróticas de una cubanoamericana*. Barcelona: Casiopea.
- 1998 Muñoz, Elías Miguel: *Brand New Memory*. Houston: Arte Público Press.

- 1998 Padura Fuentes, Leonardo: *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets.
- 1998 Prieto, José Manuel: *Enciclopedia de una vida en Rusia*. Mexiko: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- 1999 Adler, Heidrun/ Herr, Adrián (Hrsg.): *Kubanische Theaterstücke*. Frankfurt/M.: Vervuert.
- 1999 Chaviano, Daína: *Casa de juegos*. Barcelona: Planeta.
- 1999 Fuentes, Norberto: *Dulces guerreros cubanos*. Barcelona: Seix Barral.
- 1999 Gutiérrez, Pedro Juan: *El Rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama.
- 1999 Manet, Eduardo: *D'amour et d'exil*. Paris: Grasset.
- 1999 Masetti, Jorge: *El furor y el delirio: itinerario de un hijo de la Revolución cubana; edición a cargo de Elizabeth Burgos*. Barcelona: Tusquets.
- 1999 Montaner, Carlos Alberto: *Viaje al corazón de Cuba*. Barcelona: Plaza & Janés.
- 1999 Montes Huidobro, Matías: *Esa fuente de dolor*. Sevilla: Algaida.
- 1999 Otero, Lisandro: *Llover sobre mojado: una reflexión personal de la historia*. Madrid: Libertarias/Prodhufi.
- 1999 Triana, José: *Les cinq femmes* [Übers. von Alexandra Carrasco]. Paris: Actes Sud.
- 2000 Díaz, Jesús: *Siberiana*. Madrid: Espasa Calpe.
- 2000 Montero, Mayra: *Púrpura profundo*. Barcelona: Tusquets.
- 2000 Padura Fuentes, Leonardo: *Pasado perfecto*. Barcelona: Tusquets.

Sekundärtexte

- Abellán, José Luis (1987): "El exilio como categoría cultural: implicaciones filosóficas". In: *Cuadernos Americanos*. Nueva Epoca, 1, S. 42-57.
- Adler, Heidrun/Herr, Adrián (Hrsg.) (1999): *Zu beiden Ufern: kubanisches Theater*. Frankfurt/M.: Vervuert (sp.: *De las dos orillas: teatro cubano*. Madrid: Iberoamericana 1999).
- Alvarez Borland, Isabel (1998): *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona*. Charlottesville-London: University of Virginia Press.
- Araújo, Helena (1999): "Scientia sexualis o ars erotica?". In: *Encuentro de la cultura cubana*. 14, S. 109-118.
- Baeza Flores, Alberto (1970): "La cultura cubana en la encrucijada de su decenio conflictivo: 1959-1969". In: Montaner, Carlos Alberto (Hrsg.): *Diez años de revolución cubana*. San Juan: Editorial San Juan, S. 71-84.
- Barquet, Jesús J. (1998): "La generación de Mariel". In: *Encuentro de la cultura cubana*. 8/9, S. 110-125.
- Baur, Sigrid (1997): *Kubanische Exilliteratur in den USA: Autoren der ersten und zweiten Generation: revolución – exilio – comunidad*. Heidelberg (Magisterarbeit).
- Bertot, Lillian D. (1995): *The Literary Imagination of the Mariel Generation*. Miami/Washington: Cuban American National Foundation.
- Bhabha, Homi K. (1997): *The Location of Culture*. London/New York: Routledge.
- Binder, Wolfgang (1987): "Hass, Nostalgie, Satire in Miami und New York: Exilkubaner und ihre Exilliteratur in den USA (1960-1985)". In: Heydenreich, Titus (Hrsg.): *Kuba: Geschichte – Wirtschaft – Kultur*. München: Fink, S. 209-235.

- (1993): "American dreams and Cuban nightmares, or: does Cuba exist? Some remarks on cuban american literature". In: Groupe de Recherche et d'Etudes Nord-Américaines (G.R.E.N.A.) (Hrsg.): *Voix et langages aux Etats-Unis*. Bd. 2: *Actes du colloque des 26, 27 et 28 mars 1993* [Aix-en-Provence]: Publications de l'Université de Provence, S. 223-258.
- (1995): "Interview mit Roberto G. Fernández". In: Binder, Wolfgang/Breinig, Helmbrecht (Hrsg.): *American Contradictions: Interviews with Nine American Writers*. Hannover/London: Wesleyan University Press/University Press of New England, S. 1-18.
- Christian, Karen (1997): *Show and Tell: Identity as Performance in U. S. Latina/o Fiction*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Cortina, Rodolfo J. (1993a): "Cuban Literature of the United States: 1824-1959". In: Gutiérrez, Ramón/Padilla, Genaro (Hrsg.): *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage*. Houston: Arte Público Press, S. 69-88.
- (1993b): "History and development of Cuban American literature: a survey". In: Lomeli, Francisco (Hrsg.): *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art*. Houston-Madrid: Arte Público Press/Instituto de Cooperación Iberoamericana, S. 40-61.
- De la Nuez, Iván (1998): *La balsa perpetua: soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea.
- Escarpanter, José A. (1986): "Veinticinco años de teatro cubano en el exilio". In: *Latin American Theatre Review*, 19 (2), S. 57-66.
- Ette, Ottmar (1985): "La revista 'Mariél' (1983-1985): acerca del campo literario y político cubano". In: Bremer, Thomas/Peñate Rivero, Julio (Hrsg.): *Hacia una historia social de la literatura latinoamericana II: Asociación de Estudios de Literaturas y Sociedades de América Latina: Actas*. Giessen/Neuchâtel. S. 81-95.
- (1989): "Partidos en dos: zum Verhältnis zwischen insel- und exilkubanischer Literatur". In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 13 (3/4), S. 440-453.
- (1992): *La escritura de la memoria: Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. Frankfurt/M.: Vervuert.
- Fernández, Damián J. (1992): *Cuban Studies since the Revolution*. Gainesville etc.: University Press of Florida.
- Fernández Vázquez, Antonio A. (1980): *Novelística cubana de la revolución: testimonio y evocación en las novelas cubanas escritas fuera de Cuba: 1959-1975*. Miami: Universal.
- Franzbach, Martin (1984): *Kuba: die Neue Welt der Literatur in der Karibik*. Köln: Pahl-Rugenstein.
- García, María Cristina (1996): *Havana USA: Cuban Exiles and Cuban Americans in South Florida, 1959-1994*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- García-Posada, Miguel (1997): "Amores y Dolores Cubanos" (Rezension zu: Zoé Valdés, *Café Nostalgia*). In: *El País*, 27. 9. "Babelia", S. 10.
- Gewecke, Frauke (1987): "En torno al oficio de escritor y la libertad de creación: la política cultural de Cuba revolucionaria y su repercusión en América Latina". In: Fleischmann, Ulrich/Phaf, Ineke (Hrsg.): *El Caribe y América Latina – The Caribbean and Latin America*. Frankfurt/M.: Vervuert, S. 117-123.

- (1992): "Mythen als Begründungs- und Beglaubigungsrede: das Beispiel der kubanischen Revolution". In: Harth, Dietrich/Assmann, Jan (Hrsg.): *Revolution und Mythos*. Frankfurt/M.: Fischer, S. 266-288.
- (1996): *Der Wille zur Nation: Nationsbildung und Entwürfe nationaler Identität in der Dominikanischen Republik*. Frankfurt/M.: Vervuert, S. 209-239.
- González-Montes, Yara (1990): "Bosquejo de la poesía cubana en el exterior". In: *Revista Iberoamericana*, 152-153, S. 1105-1128.
- Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (Hrsg.) (1972): *Exil und innere Emigration [I]: Third Wisconsin Workshop*. Frankfurt/M.: Athenäum.
- Hermand, Jost (1972): "Schreiben in der Fremde: Gedanken zur deutschen Exilliteratur seit 1789". In: Grimm, Reinhold/Hermand, Jost, S. 7-30.
- Hiriart, Rosario (1989): Prolog zu: Lydia Cabrera: *Cuentos negros de Cuba*. Barcelona: ICA-RIA/Sociedad Estatal V Centenario, S. 9-30.
- Hospital, Carolina (1986/87): "Los hijos del exilio cubano y su literatura". In: *Explicación de textos literarios*. 15 (2), S. 103-114.
- Kanellos, Nicolás (1989): *Biographical Dictionary of Hispanic Literature in the United States: the Literature of Puerto Ricans, Cuban Americans, and other Hispanic Writers*. Westport/London: Greenwood Press.
- Leal, Rine (1997): "Asumir la totalidad del teatro cubano" (Erstveröffentlichung in *La Gaceta de Cuba*, Sept.-Okt. 1992). In: *Encuentro de la cultura cubana*. 4/5, S. 195-199.
- Lipp, Solomon (1975): "The anti-Castro novel". In: *Hispania*. 58, S. 284-296.
- Luis, William (1996): "Latin American (Hispanic Caribbean) literature written in the United States". In: González Echevarría, Roberto/Pupo-Walker, Enrique (Hrsg.): *The Cambridge History of Latin American Literature*. Bd. 2: *The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 526-556.
- (1997): *Dance between two Cultures: Latino Caribbean Literature Written in the United States*. Nashville/London: Vanderbilt University Press.
- Maratos, Daniel C./Hill, Marnesba D. (1986): *Escritores de la diáspora cubana: manual biobibliográfico/Cuban Exile Writers: a Biobibliographic Handbook*. Metuchen/London: The Scarecrow Press.
- Martínez, Julio A. (1990): *Dictionary of Twentieth-Century Cuban Literature*. New York/Westport/London: Greenwood Press.
- Martínez, Vianco (1998): "Eliseo Alberto: la verdadera inmortalidad es la de los poetas" (Interview mit Eliseo Alberto). In: *Hoy* (Santo Domingo), 29.5., S. 1F-2F.
- Maspéro, François (1998): "Encuentro, entre la isla y el exilio" (Interview mit Jesús Díaz; Erstveröffentlichung in *Le Monde*, 29.5.1998). In: *Encuentro de la cultura cubana*. 10, S. 101-103.
- Mayer, Hans (1972): "Konfrontation der inneren und der äußeren Emigration: Erinnerung und Deutung". In: Grimm, Reinhold/Hermand, Jost, S. 75-87.
- Méndez y Soto, E. (1977): *Panorama de la novela cubana de la revolución: 1959-1970*. Miami: Universal.
- Menton, Seymour (1978): *La narrativa de la Revolución Cubana* (engl. 1975). Madrid: Playor.
- Molina-Foix, Vicente (1969): "En la muerte de Calvert Casey". In: *Insula*. 272-273, S. 40.

- Montes Huidobro, Matías (1973): *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Universal.
- Muñoz, Elías Miguel (1988): *Desde esta orilla: poesía cubana del exilio*. Madrid: Betania.
- Ortega, Julio (1974): "Cabrera Infante". In: Ortega, Julio/Matas, Julio/Gregorich, Julio/Rodríguez Monegal, Emir/Gallagher, David: *Guillermo Cabrera Infante*. Madrid: Fundamentos, S. 187-207.
- Otero, Lisandro (1971): "Notas sobre la funcionalidad de la cultura". In: *Casa de las Américas*. 68, S. 94-107.
- Pedraza, Silvia (1992): "Cubans in exile, 1959-1989: the state of the research". In: Fernández, 1992: 235-257.
- Pereda, Rosa M^a. (1979): *Guillermo Cabrera Infante*. Madrid: EDAF.
- Pérez Firmat, Gustavo (³1999a): *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin: University of Texas Press.
- (1999b): "Cuba sí, Cuba no. Querencias de la literatura cubano/americana". In: *Encuentro de la cultura cubana*. 14, S. 131-137.
- Portes, Alejandro/Rumbaut, Rubén G. (1990): *Immigrant America: a Portrait*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.
- Portes, Alejandro/Stepick, Alex (1993): *City on the Edge: the Transformation of Miami*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Poyo, Gerald E. (1992): "Cubans in the United States: interpreting the historical literature". In: Fernández, 1992: 85-91.
- Prida, Dolores (1989): "The show does go on". In: Horno-Delgado, Asunción/Ortega, Eliana/Scott, Nina M./Saporta Sternbach, Nancy (Hrsg.): *Breaking Boundaries: Latina Writing and Critical Readings*. Amherst: University of Massachusetts Press, S. 181-188.
- Reinstädler, Janett/Ette, Ottmar (Hrsg.) (2000): *Todas las islas la isla: nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Frankfurt/M./Madrid: Vervuert/Ibero-americana.
- Rivero, Eliana S. (1990): "(Re)Writing sugarcane memories: Cuban Americans and literature". In: Alegría, Fernando/Ruffinelli, Jorge (Hrsg.): *Paradise Lost or Gained? The Literature of Hispanic Exile*. Houston: Arte Público Press, S. 164-182.
- Rodríguez Monegal, Emir (²1977): *El arte de narrar: diálogos*. Caracas: Monte Avila.
- Rojas, Rafael (1997): "La neblina de ayer" (Rezension zu: Eliseo Alberto, *Informe contra mí mismo*). In: *Encuentro de la cultura cubana*. 4/5, S. 225-229.
- (1999): "Diáspora y literatura: indicios de una ciudadanía postnacional". In: *Encuentro de la cultura cubana*. 12/13, S. 136-146.
- Said, Edward W. (1984): "The mind of winter: reflections of life in exile". In: *Harper's Magazine*. Sept., S. 49-55.
- Sánchez, Yvette (2000): "Esta isla se vende: proyecciones desde el exilio de una generación ¿desilusionada?". In: Reinstädler, Janett/Ette, Ottmar, 2000: 163-176.
- Sánchez-Boudy, José (1975): *Historia de la literatura cubana (en el exilio)*. Bd. I, Miami: Universal.
- Sarduy, Severo (1997): "Así me duermo ...: exilado de sí mismo: epitafios". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. 563, S. 7-11.

- Schneider, Irmela/Thomsen, Christian W. (Hrsg.) (1997): *Hybridkultur: Medien – Netze – Künste*. Köln: Wienand.
- Schulte, Bernd (1997): "Kulturelle Hybridität: kulturanthropologische Anmerkungen zu einem 'Normalzustand'". In: Schneider, Irmela/Thomsen, Christian W., 1997: 245-263.
- Schumm, Petra (1990): *Exilerfahrung und Literatur: lateinamerikanische Autoren in Spanien*. Tübingen: Narr.
- Schwarz, Egon (1973): "Was ist und zu welchem Ende studieren wir Exilliteratur?". In: Hohendahl, Peter Uwe/Schwarz, Egon (Hrsg.): *Exil und innere Emigration II: Internationale Tagung in St. Louis*. Frankfurt/M.: Athenäum, S. 155-170.
- Seidel, Michael (1986): *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven/London: Yale University Press.
- Strausfeld, Michi (2000): "Isla – Diáspora – Exilio: anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa". In: Reinstädler, Janett/Ette, Ottmar, 2000: 11-23.
- Strelka, Joseph P. (1983): *Exilliteratur: Grundprobleme der Theorie: Aspekte der Geschichte und Kritik*. Bern/Frankfurt/M./New York: Lang.
- Vargas Llosa, Mario (1983): *Contra viento y marea (1962-1982)*. Barcelona: Seix Barral.
- Victoria, Carlos (1999/2000): "De Mariel a los balseros: breve historia de una insatisfacción". In: *Encuentro de la cultura cubana*. 15, S. 70-73.
- Vordtriede, Werner (1968): "Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur". In: *Akzente*. 15, S. 556-575.
- Watson-Espener, Maida (1984): "Ethnicity in the Hispanic American stage: the cuban experience". In: Kannellos, Nicolás: *Hispanic Theatre in the United States*. Houston: Arte Público Press, S. 34-44.
- Welsch, Wolfgang (1997): "Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen". In: Schneider, Irmela/Thomsen, Christian W. 1997: 67-90.
- West, Alan (1996): "La implacable energía de Caín" (Rezension zu: Jacobo Machover, *El heraldo de las malas noticias: Guillermo Cabrera Infante [Ensayo a dos voces]*). In: *Encuentro de la cultura cubana*. 2, S. 147-149.
- (1997): *Tropics of History: Cuba Imagined*. Westport/London: Bergin & Garvey.